Istoria Artelor Plastice în România

EDITURA MERIDIANE

ISTORIA ARTELOR PLASTICE ÎN ROMÂNIA este prima încercare de mari proporţii menită să îmbrăţişeze quasitotalitatea aspectelor pe care le prezintă minunatul tezaur artistic făurit de poporul român de-a lungul întregii sale existenţe multiseculare. Ea este rodul unei munci laborioase depuse de un numeros colectiv, ani la rînd, pe teren — în contact nemijlocit cu monumentele şi cu piesele din muzee.

Elaborată pe temeiuri ştiinţifice, cu spirit de metodă şi cu preocuparea relevării virtuţilor esenţiale ale artei româneşti, această amplă lucrare se adresează deopotrivă specialiştilor şi tuturor acelora care vor să aprofundeze şi să-şi sistematizeze cunoştinţele într-un domeniu atît de pasionant şi de vast.

Pentru sistematizare, materialul a fost împărţit în cinci volume, corespunzătoare în linii mari următoarelor etape:

Vol. I Originile artei — sfîrşitul sec. XVI
Vol. II Sec. XVII—XVIII
Vol. III Sec. XIX
Vol. IV Primele decenii ale sec. XX
Vol. V Arta contemporană

ISTORIA ARTELOR PLASTICE ÎN ROMÂNIA. Vol. I

Simpaticului nostru coleg,

Eugen Ionescu,

în amintirea anilor pe care i-am petrecut împreună în laboratorul de electricitate „Ştefan Procopiu".

Iaşi, 31 X 1972

V. Tutovan
[illegible]
[illegible]
M. Sorohan
G. Apostol
A. [illegible]
V. [illegible]
A. Pappa
V. [illegible]
N. Hidraşcu
C. [illegible]
D. [illegible]
V. [illegible]
I. Bursuc

Scanned with OKEN Scanner

Istoria Artelor Plastice în România

REDACTATĂ DE UN COLECTIV SUB ÎNGRIJIREA

ACAD. PROF. GEORGE OPRESCU

★

Editura Meridiane, București, 1968

Scanned with OKEN Scanner

REDACTOR RESPONSABIL AL PREZENTULUI VOLUM:
Acad. Prof. George Oprescu; directorul Institutului de Istoria Artei al Academiei Republicii Socialiste România

COLECTIV DE AUTORI
Prof. Dr. Virgil Vătășianu, membru corespondent al Academiei, Florentina Dumitrescu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu.

Prefață

Este constatat astăzi de toți cercetătorii acestui subiect că arta, sub diversele ei forme, constituie unul din elementele esențiale pentru cultivarea celor care acordă un interes special fenomenului cultural. S-ar putea zice chiar că ea, ca și literatura, face cel mai direct apel asupra oricărui om, începînd de la o vîrstă fragedă, și continuînd în tot decursul vieții. De aceea, în țările civilizate, se pune atîta preț pe dezvoltarea artei, pe crearea unei situații care să-i dea artistului libertatea materială și morală de a se exprima, iar marelui public pe cea de a veni cît mai des în contact cu opera de artă, prin muzee și expoziții.

În trecut, în țara noastră, aceste adevăruri erau departe de a fi înțelese în totalitatea lor. Se uitase tot ceea ce poporul nostru produsese în materie de artă timp de atîtea veacuri. Nimeni nu se mai gîndea la monumentele care se înălțaseră în cele trei provincii românești, la splendidele ansambluri de pictură, uneori atît la interiorul, cît și la exteriorul acestor monumente, cum era cazul în Moldova de Nord, la epocile de glorie care se succedaseră sub impulsul unor voievozi care știuseră să grupeze în jurul lor fel de fel de meșteri îndemînatici. Astăzi însă, în Republica Socialistă România, situația este cu totul diferită. Am ajuns la o convingere atît de puternică despre importanța artelor în cadrul culturii, încît partidul și guvernul, cu asentimentul întregului popor, au întreprins o operă de mari proporții, pe de o parte pentru a proteja și încuraja arta și pe artiști, iar pe de alta pentru a pune masele în contact cu acest important element de cultivare, și pentru a lămuri prin publicații de tot felul istoria dezvoltării artei în țara noastră. Deși în secolul al XIX-lea începuseră unele cercetări pentru cunoașterea evoluției artelor noastre plastice, ele erau însă de proporții modeste, destul de lipsite de organizare și de coeziune, pentru a produce un rezultat semnificativ. S-a început prin impresii, care nu se bazau pe studii serioase sau pe cunoștințe capabile să lămurească aceste delicate probleme, deci care nu-și puteau atinge scopul. Cel dintîi cercetător care contează în evoluția istoriei artei în țara noastră este Alexandru Odobescu. O dată cu formarea Academiei Române, aceste studii s-au înmulțit, fiindcă unul sau altul dintre membrii Academiei, în mijlocul cărora nu se găsea totuși nici un adevărat istoric de artă, au fost singurii care s-au ocupat multă vreme, în studiile lor de istorie, și de fenomenul artistic. Așa a fost cazul cu cîțiva dintre cei mai de seamă istorici ai noștri: Bogdan Petriceicu Hasdeu, marele Nicolae Iorga, cel pe care-l întîlnim ca premergător în orice direcție s-ar face o cercetare temeinică în istoria poporului nostru, George Balș, Dimitrie Onciul, dar și cîțiva literați de seamă, cum este cazul cu Barbu Delavrancea, Alexandru Vlahuță, Tudor Arghezi. Unul sau altul dintre prietenii artiștilor, dintre cei care se ocupau cu literatura, dar aveau și o sensibilitate capabilă să înregistreze o valoare artistică, au lăsat apoi amintiri în legătură cu prietenii lor artiști, și uneori, dar foarte rar, artiștii înșiși au încercat să-și explice creația sau să analizeze creația altora dintre confrații lor, cum a fost cazul lui Tonitza și al lui

Scanned with OKEN Scanner

Șirato. Eu însumi, după venirea mea la București ca profesor de istoria artei, am început să studiez una sau alta dintre manifestările noastre artistice, pictura, grafica noastră, sculptura, arta țăranului român, am redactat un manual de istoria artei în mai multe volume și am scris articole în reviste și în ziare. După 23 August 1944, aceste cercetări au luat un curs sistematic, după metode științifice, în lumina materialismului dialectic și istoric și pe baza condițiilor noi create cercetării științifice. Aceste cercetări nu s-au oprit la arta contemporană, cum se obișnuia mai des în trecut, ci au mers cu mult mai departe, pentru lămurirea unor probleme importante ale trecutului splendid al artei noastre. Epoci de mare prestigiu, ca cea a lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș, în Moldova și cea a lui Constantin Brîncoveanu, în Țara Românească au fost temeinic studiate. O problemă importantă și demnă de a fi analizată a fost și cea de trecere de la arta veche la cea modernă și contemporană, adică aceea care are loc atunci cînd, în domeniul politic, economic și social, asistăm la transformările care se petrec în țările române, din pricina destrămării complete a feudalismului și a nașterii unei noi clase sociale, cea a burgheziei. Un fenomen atît de important și care arăta atît de clar legătura dintre relațiile de această natură și producția artistică a unui popor a găsit o analiză amănunțită în studiile de detaliu, apoi în cele de sinteză, întreprinse de către Institutul nostru. S-ar putea însă, ca, din pricina lucrărilor necesare întreprinse pentru verificarea cît mai amănunțită a textului, acest text trecînd prin mai multe faze de control înainte de a fi tipărit, faze în care s-a pierdut un oarecare timp, anumite mici detalii să nu fie puse la curent cu faza ultimă a cercetărilor și discuțiilor.

S-au realizat în același timp, tot în Institut, sau rareori în afara lui, ample monografii asupra unor clasici ai artei noastre, cum ar fi cele despre Aman și Andreescu, despre Grigorescu, despre Ressu, Luchian sau Tonitza și altele încă, care au ajuns aproape la stadiul de a intra în tipografie. Alături de aceste opere, care țintea la o sinteză de proporții însemnate, edituri instaurate de regimul nostru popular au organizat publicarea de monografii mai puțin voluminoase și de caracter mai accesibil, pentru a pune la dispoziția publicului, din ce în ce mai interesat de artă, posibilitatea de a înțelege întregi epoci de dezvoltare, ca și pe unul sau altul dintre artiștii preferați.

Dar, bineînțeles, obligația principală a studiului fenomenului artistic sub toate formele lui i-a revenit Institutului nostru. După primele încercări de sinteză, care au fost volumele Scurtei istorii a artelor plastice, *publicate în 1957—1958, Institutul a putut trece la elaborarea unei sinteze și mai vaste și mai bine închegate a dezvoltării artelor plastice și arhitecturii în România, din cele mai vechi timpuri pînă azi. Această operă, concepută în cinci volume, este, bineînțeles, o lucrare de lungă durată. Ea înglobează cunoștințele acumulate pînă în prezent despre arta noastră, dar nu are cîtuși de puțin pretenția că tot ce s-ar putea ști despre acest fenomen în cele atîtea secole de cînd au apărut primele opere de artă în țările române, pînă astăzi, a fost complet și pentru totdeauna lămurit. Este de la sine înțeles că, pe măsură ce se vor continua studiile, anume probleme vor putea fi și mai adîncite, anume concluzii modificate pentru a corespunde unor noi cercetări sau unor noi ipoteze și că, în fond, cele cinci volume nu sînt decît un început laborios și științific al unui studiu care se va continua în viitor. Totuși,* Tratatul de istoria artei *încheie o etapă a cercetărilor și oferă specialiștilor și publicului rezultate obținute după o muncă metodic întreprinsă și cu rezultate bazate pe observații obiective, științifice. Ea reprezintă pentru cei ce au redactat-o și pentru toți cercetătorii istoriei artei românești un îndemn la aprofundarea continuă a studiului minunatului tezaur artistic de pe teritoriul patriei noastre.*

Acad. Prof. G. OPRESCU

Introducere

Volumul de față, împreună cu un al doilea ce-i va urma în curînd, urmează să prezinte, într-o formă rezumată, liniile mari ale evoluției artei ce s-a dezvoltat pe teritoriul țării noastre, începînd de la cele mai vechi urme cunoscute ale unor preocupări artistice și pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. A întreprinde o asemenea lucrare — azi, cînd noi descoperiri vin, aproape zilnic, să îmbogățească tezaurul de cunoștințe asupra trecutului nostru în genere și asupra manifestărilor artistice de odinioară în special, cînd fiecare asemenea descoperire poate modifica nu numai aspecte de detaliu ci chiar unele concluzii ceva mai largi, desprinse pe temeiul acestora din urmă — ar putea să pară o încercare prematură și un act de îndrăzneală. Se cuvine deci să dăm unele lămuriri asupra scopurilor urmărite, asupra metodelor folosite și asupra rezultatelor pe care am sperat să le obținem astfel. În cei o sută și ceva de ani de cînd durează, cercetările de artă veche românească nu au avut o dezvoltare unitară, nici în ce privește ritmul și amploarea, nici în ce privește concepțiile pe temeiul cărora au fost întreprinse. Datorate fie unor mari învățați — ca Alexandru Odobescu, Nicolae Iorga sau Gheorghe Balș, pentru a nu aminti decît pe cei mai de seamă — fie unor cercetători mai modești printre care și unii mai mult entuziaști decît pricepuți, aceste cercetări s-au desfășurat multă vreme în condiții de pionierat, fără să se bucure de o coordonare din partea vreunui for științific competent, fără o unitate de concepție și metodă și aproape fără nici un fel de sprijin din partea autorităților de stat. Cu rare excepții, rezultatele lor, adesea deosebit de valoroase, au fost consemnate în publicații de strictă specialitate și au rămas, astfel, puțin cunoscute și apreciate de marele public.
Avîntul pe care l-a luat în ultimii douăzeci de ani în genere știința românească, în urma esențialelor transformări pe care (în noile condiții istorice pe care poporul nostru a știut să și le creeze), le-a cunoscut țara noastră; atenția deosebită de care se bucură, din partea forurilor conducătoare, cercetările asupra trecutului; interesul crescînd pe care un public din ce în ce mai larg îl arată pentru asemenea cercetări — toate acestea au făcut ca și istoriografia artei noastre vechi să intre într-o nouă fază a dezvoltării sale. Îndrumată acum după o concepție unitară și științifică, bucurîndu-se, în cadrul unor instituții anume create, de sprijin material și moral și de o organizare a cercetării pe care nu le cunoscuse nicicoată în trecut, încurajată de autoritatea de stat și dorită de marele public, istoria artei noastre a făcut, în scurtă vreme, însemnate progrese.
Astfel se explică faptul că, în ultimii douăzeci de ani, materialul pe care istoria artei vechi românești îl prelucrează — cules sistematic, prin săpături arheologice și cercetări pe teren și completat prin minuțioase studii în muzee, arhive și biblioteci — s-a îmbogățit și se îmbogățește, într-un ritm mereu crescînd; că în prelucrarea acestuia se angajează colective din ce în ce mai numeroase de cerce-

Scanned with OKEN Scanner

tători şi că noile interpretări, în lumina principiilor materialismului istoric, vin uneori să confirme părerile celor mai merituoşi dintre înaintaşi, dar, nu o dată, şi să schimbe ipoteze considerate odinioară drept concluzii definitive şi imuabile. Tocmai ca urmare a acestei atît de vii şi rodnice activităţi se simte nevoia unor lucrări care să prezinte într-o viziune de ansamblu atît ceea ce se dovedeşte într-adevăr valoros în opera predecesorilor, cît şi ceea ce aduc mereu nou, şi uneori chiar neaşteptat, cercetările în curs. Iar cum progresele sînt, atît în ce priveşte cunoaşterea materialului, cît şi în ce priveşte interpretarea lui, continui şi rapide, asemenea lucrări trebuie şi ele să se succeadă la intervale destul de scurte.

Socotim că astăzi stadiul cercetărilor ne permite, în sfîrşit, să desprindem măcar cîteva dintre liniile mari ale dezvoltării artei pe teritoriul ţării noastre şi că, în viitor, îmbogăţirea treptată a materialului ne va îngădui să precizăm aceste linii şi să le completăm cu altele, azi abia bănuite sau încă total necunoscute. Privirea generală asupra artei vechi româneşti pe care o încercăm aci ni se pare deci posibilă, chiar dacă asupra anumitor puncte discuţia rămîne încă deschisă şi chiar dacă anumitor chestiuni nu li se poate da azi decît un răspuns încă provizoriu. Orice asemenea privire generală înseamnă o ridicare de probleme multiple şi complexe a căror cercetare integrală depăşeşte adesea sarcina istoricilor de artă singuri şi ale căror soluţii interesează, adesea direct şi totdeauna măcar indirect, pe cercetătorii din toate ramurile ştiinţelor istorice şi chiar pe alţi specialişti. A le aduce la cunoştinţă aceste probleme pe măsură ce ele se ridică şi a le indica soluţiile provizorii la care s-a ajuns ni se pare a fi singurul mijloc de a realiza condiţiile practice pentru larga colaborare între toţi aceia care studiază în vreun fel oarecare trecutul, atît de necesară tuturor.

Nu numai unor asemenea specialişti li se adresează însă lucrările recente asupra artei vechi româneşti. În ultima vreme se poate observa, cum am amintit, că problemele pe care le ridică monumentele şi operele de artă de odinioară au un amplu răsunet în cercurile cu mult mai largi decît acela al unor mai mult sau mai puţin numeroşi oameni de ştiinţă. Marele public se arată din ce în ce mai interesat de ele, căci ştie azi — şi trebuie să fie din ce în ce mai convins de aceasta — că monumentele şi operele de artă ale trecutului sînt un bun naţional, că ele constituie o mîndrie şi o bogăţie a noastră a tuturor şi că deci trebuie cunoscute, protejate şi valorificate ca atare şi în sfîrşit că, în această acţiune de cunoaştere, de protejare şi de valorificare, fiecare dintre cetăţenii acestei ţări, în oraşul sau satul în care-şi desfăşoară activitatea, poate şi trebuie să-şi aducă, fie cît de modestă, o contribuţie.

Volumul de faţă este rodul muncii unui colectiv din cadrul sectorului de artă veche românească a Institutului de Istoria Artei al Academiei Republicii Socialiste România. Pentru prezentarea — pe cît de importantă, pe atît de dificilă — a problemelor pe care le ridică arta din Transilvania, acest colectiv s-a bucurat de colaborarea, deosebit de preţioasă, a prof. dr. Virgil Vătăşianu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România.

Dacă textul volumului a fost redactat şi definitivat în ultimii ani, cercetările pe care el se întemeiază au început însă cu mult mai înainte, o dată cu întemeierea, în 1948, a Institutului de Istoria Artei. Aceste cercetări au constat nu numai din parcurgerea unei vaste bibliografii — cea prezentată la sfîrşitul volumului cuprinde doar principalele lucrări folosite — ci şi dintr-o minuţioasă verificare pe monumente şi obiecte a observaţiilor şi concluziilor cuprinse în lucrările mai vechi. Putem spune că, excepţie făcînd doar cîteva obiecte ajunse azi în unele greu accesibile colecţii de peste hotare, atît monumentele cît şi operele amintite în cuprinsul textului au fost toate *cunoscute direct de către autorii*

capitolelor sau paragrafelor respective. Această cercetare, ca şi redactarea s-au efectuat de către fiecare autor în parte, în şedinţele de colectiv discutîndu-se doar cazurile în care între punctele de vedere prezentate în diferitele capitole şi paragrafe ale textului nu exista o deplină concordanţă.

Este evident că, deşi întregul colectiv lucra pe temeiul aceleiaşi concepţii, folosind aceleaşi metode ştiinţifice, totuşi un deplin acord între toţi colaboratorii, în toate chestiunile dificile şi variate pe care bogatul material folosit le ridică, ar fi fost greu de realizat, chiar dacă cercetările privitoare la vechea noastră artă s-ar fi aflat la un stadiu cu mult mai avansat decît cel actual. De aceea, membrii colectivului — convinşi fiind că fiecare dintre ei, conştient de greutatea sarcinii ce-i revenea şi de răspunderile pe care ea le implică, şi-a dat toată osteneala ca să ajungă la o cunoaştere cît mai deplină, la o explicare cît mai corectă şi la o prezentare cît mai precisă a creaţiilor artistice de care avea să se ocupe — au socotit că oricare dintre coautori are deplina libertate de a prezenta, în cuprinsul capitolelor sau paragrafelor pe care le-a redactat, propriile sale concluzii, chiar dacă ele nu sînt împărtăşite întru totul de unanimitatea colectivului.

Toţi colaboratorii s-au silit să integreze totdeauna fenomenul artistic în viaţa societăţii ce l-a generat, iar dacă reuşitele pot părea uneori diferite, aceasta se datorează faptului că pentru unele genuri artistice materialul de care dispunem nu permite decît în destul de mică măsură o asemenea integrare, iar pentru unele epoci întregi chiar cunoştinţele noastre asupra vieţii societăţii în genere sînt încă destul de reduse. Totuşi, chiar pentru asemenea epoci, s-a încercat o prezentare succintă şi merită a fi semnalat faptul că este pentru prima oară cînd se încearcă o prezentare continuă a dezvoltării artei pe teritoriul ţării noastre, de la cele mai îndepărtate epoci şi pînă în pragul epocii contemporane.

Ideea că, dincolo de orice deosebiri de genuri artistice, arta ca formă a conştiinţei sociale rămîne unitară în cadrul aceleiaşi societăţi şi aceleiaşi faze istorice de dezvoltare a acesteia, a determinat împărţirile, în mare, ale textului, astfel încît volumul este împărţit mai întîi în funcţie de epocile istorice, şi apoi, pe capitole, consacrate fiecare artei din cele trei ţări româneşti, ştiut fiind că, oricîte asemănări ar exista între societatea feudală din fiecare dintre acestea, nu se ajunsese încă la o conştiinţă socială unică pentru toate trei. Cît priveşte subtitlurile ce semnalează paragrafele consacrate fiecăruia dintre genurile artistice, acestea nu au decît rolul de a permite cititorului o orientare mai lesnicioasă şi mai rapidă, dat fiind că, în cuprinsul capitolelor, genurile artistice nu sînt prezentate într-o ordine formal-rigidă, ci în funcţie de însemnătatea lor în cadrul artei epocii respective. Ca urmare, în capitolele privitoare la arta din Transilvania, paragrafele privitoare la sculptură urmează totdeauna celor consacrate arhitecturii, dat fiind că, după aceasta din urmă, sculptura este cel mai însemnat dintre genurile artistice practicate acolo. Pentru Ţara Românească şi Moldova, imediat după arhitectură urmează ca însemnătate pictura, rolul sculpturii fiind cu mult mai mic.

De un preţios ajutor a beneficiat în permanenţă colectivul din partea colegilor din alte institute ale Academiei — Institutul de Istorie şi Institutul de Arheologie — precum şi din partea Direcţiei Monumentelor Istorice din C.S.C.A., iar preţioase îndrumări şi sugestii i-au fost date de numeroşi învăţaţi şi specialişti printre care se cuvine să amintim în primul rînd pe tov. Acad. Prof. Andrei Oţetea, Prof. Mihai Berza şi Prof. Gheorghe Ştefan, membri corespondenţi ai Academiei Republicii Socialiste România, Prof. Grigore Ionescu, membru al Consiliului ştiinţific al Institutului şi Prof. Horia Teodoru. Tuturor şi încă altora — ale căror nume ar fi prea numeroase pentru a le prezenta aci — colectivul le aduce şi pe această cale călduroase mulţumiri.

Sf. Ilie (icoană pe sticlă)

Scanned with OKEN Scanner

Arta populară

PAUL PETRESCU

Scanned with OKEN Scanner

Pe un vast teritoriu așezat în bazinul inferior al Dunării, incluzînd sistemul muntos al Carpaților și avînd legătură cu sudul balcanic, s-a dezvoltat o cultură materială ale cărei note originale se regăsesc și în formele ei artistice. Originalitatea creației artistice a poporului român se întemeiază în primul rînd pe faptul fundamental al locuirii neîntrerupte a acestui teritoriu de-a lungul unei foarte lungi perioade istorice. Continuitatea poporului român pe întreg teritoriul pe care îl populează azi constituie explicația persistenței unei serii de elemente de cultură materială, și printre ele de artă populară, ținînd de domeniile ceramicii, construcțiilor, ornamenticii. O tradiție bogată care pornește de la străvechiul fond tracic s-a dezvoltat necontenit prilejuind întîlnirea în timp a unor curente de artă și civilizație strălucite, cum sînt cele greco-romane și bizantine. Alături de elemente de tehnică și decor, caracteristice ceramicii neolitice de Cucuteni sau celei celtice și dacice și care se întîlnesc la produsele meșterilor din centrele de olărie actuale, persistă formele amforoidale specifice ceramicii greco-romane și decorul zgrafitat înflorit în timpul Bizanțului. Așezarea geografică a României a favorizat pe de altă parte contactul cu lumi diverse, în diferite epoci ale istoriei: cu lumea fabuloasă a Orientului, trecut uneori prin filtrul complex al lumii balcanice, cu lumea apuseană germanică și cu imensa lume a slavilor nordici. Vechile întîmplări ale unei istorii zbuciumate își au răsunetul lor în arta populară românească. Reflectînd viața poporului, lupta lui îndelungată pentru unitate, arta populară a înregistrat și a cuprins în variile ei domenii fapte ale căror semne au rămas să îmbogățească manifestările artistice ale poporului, dar al căror înțeles și origine deseori s-au pierdut. Pentru istoricul de artă, și nu numai cel de artă populară, pătrunderea acestor vechi sensuri și descifrarea nenumăratelor semne este o îndeletnicire pasionantă, iar arta populară românească oferă un enorm cîmp de investigații. Să amintim, de pildă, persistența tradiției casei rotunde păstrate în această parte a Europei la români iar în aria mediteraneană la spanioli și italieni; sau semnul ciudat de pe glugile păstorilor români, din oricare parte a țării, și pe care oamenii îl pun în legătură cu evenimente de pe vremea dacilor. În domeniul ornamenticii sînt mai multe exemple: vestitul « pom al vieții » originar din Orient și pătruns în arta populară europeană este prezent și în arta populară românească într-o mare varietate de forme legate fie de prototipul helenistic, fie de cel persan sasanid; alături de el apar vechile simboluri ale soarelui și șarpelui, mîinii și calului etc., fiecare din ele tratate în modurile specifice diferitelor domenii sau tehnici, reflectînd uneori și apartenența

la unul sau altul dintre marile stiluri ale artei europene occidentale: Romanicul, Goticul, Renaşterea, Barocul.

O însuşire esenţială a artei populare româneşti este unitatea, prezentă în toate domeniile şi manifestările creaţiei: arhitectură, port, ceramică, sculptura lemnului etc. Această unitate nu exclude însă o mare varietate de forme regionale, condiţionate de desfăşurarea diferită a împrejurărilor istorice şi de stadiile de dezvoltare ale societăţii în diferitele orînduiri istorice. În micile «ţări» formate încă în feudalismul timpuriu şi adăpostite în bazinele depresionare carpatice sau în cele ale podişurilor păduroase exterioare, din Transilvania, Moldova, Muntenia sau Oltenia, s-au cristalizat de-a lungul timpului forme diferite ale artei de a construi case, de a croi şi împodobi costumul, de a făuri uneltele şi vasele. Fără îndoială că alături de condiţiile istorice şi sociale, diferenţieri au fost impuse şi de varietatea ocupaţiilor condiţionate de medii geografice deosebite. Agricultori şi păstori la şes şi de-a lungul văilor, pomicultori şi viticultori în ţinuturile de dealuri, vînători în păduri, pescari pe malul marilor rîuri şi pe ţărmul mării, oamenii au avut un mod de viaţă specific care s-a reflectat în arta lor.

Dezvoltarea artei populare este un proces istoric continuu, în a cărui desfăşurare pot fi distinse o serie de transformări corespunzînd schimbărilor social-economice. Nu în toate ţările şi nu în toate domeniile artei populare se poate constata un ritm egal de transformare. Există transformări rapide şi se înregistrează întîrzieri legate de un complex de factori, a căror analiză nu-şi are locul aici. Este destul să spunem de pildă că în cultura materială a poporului român s-au păstrat vestigii legate de condiţii tehnice şi economice specifice orînduirii feudale pînă tîrziu, în plină dezvoltare a societăţii capitaliste din prima jumătate a secolului al XX-lea. Am da ca exemplu persistenţa instalaţiilor tehnice ţărăneşti de o mare varietate şi care ilustrau condiţii şi nevoi de viaţă specifice evului mediu, precum şi existenţa a numeroase sate specializate în meşteşuguri diferite care dădeau unor zone etnografice aspectul unor vaste ateliere organizate pe criteriul teritorial. Ocupaţii ale unor grupe de populaţii trăind în ţinuturi mai depărtate de centrele economice şi de arterele de comunicaţii, rămase deci în afara circuitului economiei capitaliste, au favorizat păstrarea unor elemente de port confecţionate în cadrul economiei casnice închise în contrast cu portul altor zone în care se făcea simţită prezenţa produselor-marfă aduse pe piaţa rurală de economia de schimb. Dacă ţinem seama şi de faptul că în periodizarea general-istorică a ţării noastre feudalismul este considerat a se prelungi pînă la jumătatea secolului al XIX-lea, supravieţuirea în arta populară românească a unor elemente legate puternic de orînduirea feudală este explicabilă.

În scurta trecere în revistă a principalelor domenii ale artei populare româneşti, care va fi poate capabilă să evidenţieze farmecul multiplicităţii de interpretare în limitele unor caractere unitare, vor fi prezentate tocmai acele aspecte ale creaţiei artistice a poporului român care se înscriu prin caracterele lor în epoca orînduirii feudale. Se va avea deci în vedere, pe cît posibil, stratul cel vechi al creaţiei populare exprimat prin mijloace şi în forme ţinînd de o lume dispărută de pe scena istoriei, dar păstrată uneori surprinzător în modestele obiecte de artă populară, adevăraţi «martori» ai unei arheologii sociale.

Arhitectura

Ca domeniu aparte a străvechii culturi populare românești, arhitectura țărănească este de un interes excepțional pentru cunoașterea dezvoltării culturii materiale din partea de răsărit a continentului european. Acoperită pînă nu de mult de întinse păduri în care creșteau arbori de diferite esențe, România a văzut dezvoltîndu-se o strălucită artă a construcțiilor de lemn, arhitectura populară românească făcînd parte din marea arie a arhitecturii lemnului care se întinde spre miază-noapte pînă în Scandinavia și ținuturile împădurite de pe Volga din Uniunea Sovietică și care în trecut acoperea și țările din vestul Europei. Lemnul de stejar, fag, paltin, frasin, brad, pin și tisă a fost multă vreme materia primă, cea mai la îndemînă, din care poporul și-a durat case. Spre deosebire de Europa nordică și de ținuturile siberiene, unde construcțiile de lemn foloseau deseori sistemul bîrnelor verticale, în România lemnul este utilizat sub formă de bîrne lungi, rotunde sau cioplite, așezate exclusiv în cununi orizontale. La capete, bîrnele se încheie în îmbinări crestate, fără a folosi fierul, metalele rămînînd pînă tîrziu în secolul trecut un material scump, ce depășea posibilitățile economice ale țărănimii. Se întîlnesc și azi exemplare de case cu pereții construiți din numai două bîrne de stejar groase de cîte un metru fiecare. Construcția se sprijină pe o așa-numită « talpă » de lemn așezată pe bolovani enormi puși la colțurile casei sau pe un șir de pietre formînd un strat izolator între solul umed și lemnul care este apărat astfel de putrezire. Casa era acoperită cu paie lungi de secară sau de grîu așezate meșteșugit. Tipul comun de acoperiș răspîndit pe întreg teritoriul românesc este cel în patru ape. Acoperișul cu pantă repede era foarte înalt, raportul între pereții casei și acoperiș fiind de 1/3. În multe regiuni, încă în cursul secolului al XVIII-lea și al XIX-lea, învelișul de paie a cedat locul celui de lemn sub formă de șindrilă măruntă (lungime 15 cm) sau de draniță lungă (1,50 m). Cuiele cu care erau prinse dranițele erau și ele de lemn de tisă.

În afară de tehnica construirii din bîrne lungi așezate orizontal, este utilizată și tehnica construirii din nuiele împletite și lipite cu lut fixat într-un sistem de « furci » (stîlpi masivi de stejar) înfipte în pămînt. Istoricește, această tehnică a premers tehnicii bîrnelor care necesita unelte de fier pentru prelucrare și care deci constituie o apariție mai tîrzie. Astăzi însă, tehnica construirii din furci și nuiele se întîlnește în zona marginală a marilor masive păduroase care continuă să acopere parte centrală a țării, adică înspre cîmpia Tisei în vest și înspre cea a Dunării în est și sud, formînd un fel de inel exterior ce ocolește întinsul domeniu al arhitecturii de bîrne. Tehnica construirii din nuiele este practicată și în podișul central al Transilvaniei despădurit de timpuriu, adică în chiar mijlocul domeniului arhitecturii de bîrne, precum și într-o zonă izolată din masivul înalt păduros al Dobrogei de nord.

În sfîrșit, o a treia tehnică de construcție se întîlnește în zonele de stepă propriu-zisă — sudul Moldovei, Dobrogea, sudul Munteniei și extremul vest al Transilvaniei. Este vorba de construcțiile care întrebuințează ca materie primă lutul, fie în sistemul ceamurului, fie în cel al chirpicilor.

De la începutul secolului al XX-lea și mai ales după primul război mondial, au început să apară din ce în ce mai des ca materie primă pentru construcții cărămida și piatra. Trebuie să amintim că în unele zone limitate din Dobrogea și sud-estul Banatului, precum și în cîteva puncte din Transilvania, cărămida și piatra au apărut înainte de secolul al XIX-lea. Tabla și țigla au luat locul paielor, șindrilei și stufului.

În afară de materialul de construcție, în care de departe domină lemnul, un alt element care contribuie în mod esențial la unitatea arhitecturii populare românești este planul.

De dimensiuni relativ reduse (laturile mici ale casei variază între 4 și 8 metri, iar cele mari între 7 și 15 metri) și de forma unui dreptunghi, cu tendința spre patrat în unele regiuni, (există și case pe plan circular, dar proporția lor numerică este neglijabilă), locuința țăranului român are un plan simplu și unitar pe întreaga țară. Casa se compune în genere din 2—4 încăperi, din care una servește drept « cameră a focului » în care familia își duce traiul de fiecare zi, o încăpere mai mică servind drept cameră de trecere (« tinda »), o încăpere mai mare zisă « camera curată » admirabil împodobită și servind pentru primirea oaspeților și, în sfîrșit, o cămară pentru alimente și haine. În unele zone cămara este construită ca o clădire aparte sub acoperiș separat. Intrarea în casă se face printr-una sau două uși, în raport cu tipul de plan. În ceea ce privește dispoziția încăperilor, vom aminti aici numai de planul arhaic cu prispă parțială în fața camerii focului sau a cămării, așa cum a fost descoperit în săpăturile de la Ariușd-Transilvania, și așa cum se mai întîlnește și azi în unele din cele mai caracteristice zone etnografice, cum sînt Maramureșul, Țara Moților și ținutul Ciucului în Transilvania, Țara Almăjului în Banat, Mehedinții în Oltenia. Existența acestui plan străvechi pe o mare suprafață a României reprezintă unul din elementele esențiale în constituirea aspectului unitar al arhitecturii populare românești.

Ca element de plan, și constructiv în același timp, specific arhitecturii populare românești, trebuie menționată « prispa », plasată la fațadă, iar în unele regiuni (Moldova) înconjurînd casa pe toate patru laturile. Prispa, construită din piatră și pămînt bătut și uneori podită cu scînduri, este un fel de terasă scundă, înaltă de 30—60 cm, lată de 40—150 cm). Ea constituie pe de o parte o apărare a temeliei casei (vînt, ploaie), iar pe de altă parte reprezintă un spațiu suplimentar folosit în anotimpurile călduroase. De multe ori prispa este mărginită de o balustradă și de stîlpi sculptați formînd o galerie plină de farmec adăpostită sub streașina largă. Planurile caselor noi (începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea) păstrează aceeași structură de bază la care se adaugă însă, în anumite zone din Moldova, sud-estul Munteniei și Dobrogea, încăperi laterale sau în spatele casei (numite « dosar ») adăpostite sub prelungirea apelor acoperișului și care măresc considerabil suprafața utilă a locuinței.

Condiții istorice și de viață socială, între care un rol principal îl joacă cele legate de ocupații, au condus la diferențieri regionale reflectate și în arhitectura populară. Nu este locul să enumerăm zonele și sub-zonele de arhitectură populară reprezentînd unități teritoriale mai mari sau mai mici al căror număr este apreciabil. Vom aminti numai că fiecare din vechile « țări » are o arhitectură proprie ținînd de fondul general al arhitecturii populare românești dar prezentînd și caractere specifice. Casa din Țara Vrancei este altfel decît cea din Țara Bîrsei, după cum cea din Țara Zarandului este deosebită de cea din Țara Loviștei sau din Țara Oașului.

Scanned with OKEN Scanner

Vorbind de tipologia casei țărănești românești trebuie să se sublinieze faptul că tipul originar a fost cel al caselor cu un singur rînd construite la nivelul solului. Această categorie este și azi dominantă pe întreaga suprafață a țării, incluzînd o serie de variante regionale, diferențiate prin elemente pe care nu le vom înșira aici.
O altă categorie a cărei vechime este poate tot atît de mare, dar a cărei arie de răspîndire este limitată (pentru secolele XIX și XX) la zona de silvo-stepă a Munteniei de vest și mai ales a Olteniei, este cea a caselor îngropate pe jumătate în pămînt. Este vorba de construcții mari — ajungînd pînă la șase încăperi — , din lemn de stejar masiv, așezate cu 1—2 metri sub nivelul solului. Exemplare remarcabile ca decor sculptat s-au păstrat pînă astăzi. De notat că alături de casa veche de piatră din Hunedoara, este singurul tip de locuință românească cu acoperiș în două ape.
În regiunea dealurilor din Oltenia și Muntenia s-a dezvoltat un tip de casă înaltă legat pe de o parte de ocupația oamenilor din aceste părți, care practicînd pomicultura și viticultura aveau nevoie de încăperi potrivite pentru păstrarea recoltei — fructe proaspete și afumate, vin, țuică —, iar pe de altă parte de condițiile de nesiguranță caracteristice vremurilor turburi ale orînduirii feudale. Construcția s-a înălțat pe o temelie de piatră alternată cu cărămidă îngustă (apropierea de tehnica de construcție a monumentelor religioase medievale din această parte a țării este evidentă), la etaj fiind încăperile de locuit, iar la parter pivnița și depozitele. În ansamblu, construcția apărea ca o locuință fortificată. Pivnițele de jos erau închise cu duble uși de stejar gros, iar scara de acces la etaj era apărată de un zid puternic. Uneori în pereți erau practicate deschideri înguste pentru observație și pentru tras cu arma. Casele țărănești se adaptau în felul acesta stilului epocii reprezentat, pentru clasele dominante, de construcțiile numite cu un termen de origine orientală, « cule », răspîndite în peninsula Balcanică și prezente la noi în țară ca cele mai nordice exemplare ale acestui tip.
Așa însă după cum culele românești nu reproduc întocmai pe cele balcanice, avînd de exemplu în partea de sus o galerie deschisă construită pe arcade deschise sprijinite pe coloane scurte, — cele balcanice sînt un bloc de zidărie compactă — , tot așa și casele înalte țărănești prezintă și un tip deschis. Este vorba de casa cu foișor, adică cu o terasă lărgită pînă la 3—4 metri, construită de multe ori deasupra intrării pivniței și mărginită de stîlpi sculptați. Acest tip de casă este una dintre cele mai izbutite realizări ale meșterilor constructori țărani. Proporțiile armonioase, compunerea volumelor, jocurile de plinuri și goluri, îi conferă un netăgăduit farmec ce i-a atras și pe marii noștri pictori Aman, Grigorescu, care au înfățișat-o în numeroase pînze. Dezvoltarea foișorului ca spațiu semiadăpostit, apropiat prin funcțiune cu cel al prispei străvechi, care i-a fost poate și punctul de plecare, trebuie pusă în legătură și cu arhitectura centrelor mănăstirești, cu Hurezul de pildă, precum și cu clădirile curților domnești și boierești, unde în epoca brîncovenească mai ales s-au ivit construcții asemănătoare pline de eleganță.
Casele sînt încadrate în complexele arhitectonice ale gospodăriilor compuse din acareturi de diverse tipuri, ținînd de natura ocupațiilor. Unele dintre aceste acareturi au o valoare artistică deosebită. Nu putem aici decît să enumerăm: cămările de haine din Bucovina, Maramureș, Munții Apuseni, construite cu o prispă mică în față, mărginită de stîlpi ciopliți și arcade; șurile

de diferite tipuri legate de agricultură: șurile poligonale din munții Apuseni, șurile mari de tip germanic din nord-vestul Transilvaniei; grajdurile și fînăriile din zonele subcarpatice oltene, muntene și moldovenești; adăposturile pentru animale și păsări între care menționăm pe cele circulare; cramele moldovenești și pivnițele oltenești de pe dealurile cu vii, la care decorul în lemn sculptat nu este cu nimic mai prejos decît cel al caselor. Arta și ingeniozitatea meșterilor țărani se manifestă și în variatele construcții, deseori împodobite cu decoruri adecvate, ale instalațiilor tehnice țărănești: mori de vînt, mori de apă de diferite tipuri (cu roată, cu ciutură, cu butoi, plutitoare), prese de ulei, teascuri de vin, rîșnițe, piue și șteze pentru țesături, fierăstrae, șteampuri pentru aur, ateliere de fierărie purtate de forța apei, ateliere pentru diferite meșteșuguri (olărie).

Înțelegerea deplină a plasticii caselor românești necesită, pe lîngă aprecierea proporțiilor armonioase ale construcțiilor ca atare, cunoașterea decorului. Simțul decorativ al poporului român manifestat cu atîta strălucire în toate domeniile artei populare este prezent și în împodobirea caselor. Valoarea decorului în arhitectura populară românească este cu atît mai mare cu cît elementele ornamentate au în marea majoritate a cazurilor un rol constructiv. Sînt renumiți stîlpii de stejar din Gorj, ramele cioplite ale ferestrelor și ușilor din Maramureș și Oaș. Impresionantă este arta cu care sînt sculptate monumentalele porți țărănești din trei regiuni diferite ale țării care au însă puternice trăsături comune ale culturii lor materiale: Gorjul, Ciucul și Maramureșul. Motivele exclusiv geometrice din trecut, încărcate cu semnificații pierdute azi, au început să fie înlocuite treptat cu motive vegetale și animaliere. Arta porților înalte este practicată azi în două regiuni: Cluj și Bacău; decorul lor predominant floral se leagă de interpretarea barocă a ornamenticii.

Decorul arhitectonic nu se mărginește însă numai la lemnul sculptat. Casele cu pereții tencuiți au frumoase decoruri în relief imitînd tehnica stucaturii. Ca și în lemn, majoritatea decorurilor sînt de factură geometrică sau puternic stilizate. Zona cu cel mai interesant și mai vechi decor de acest gen este sudul Munteniei. În Transilvania se resimte influența ornamentării baroce. Casele mai noi întrebuințează ca tehnică decorativă traforajul pentru lemn și culoarea pentru zidărie.

Arta pe care românii au pus-o în construirea locuinței se reîntîlnește și în construcțiile religioase. Valoarea lor ca document istoric egalează pe cea a realizării artistice, ele constituind fără îndoială una din cele cîteva culmi ale artei construirii în lemn europene.

Faptul fundamental de care trebuie să se țină seama în considerarea bisericilor de lemn românești este apartenența lor la vastul domeniu al creației populare, fiindu-le deci propriu tot ce implică acest concept: continuitate a unei străvechi tradiții în arta construcțiilor, operă colectivă și anonimă, în cea mai mare parte a maselor populare, reflectare a condițiilor social-economice din orînduirile trecute.

Tocmai din pricina acestei apartenențe la domeniul artei populare, periodizarea ca instrument de clasificare și distingere de caracteristici nu-și poate avea aici o deplină aplicabilitate. Lucrul este ușor de înțeles dacă se încearcă a se face această operație pe baza datării monumentelor. S-ar ajunge repede la o falsă periodizare: marea majoritate a bisericilor de lemn ar fi așezată în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea, două grupe mai restrînse ar fi simetric plasate în seco-

Scanned with OKEN Scanner

lele al XVII-lea și al XX-lea, iar un număr extrem de redus și-ar găsi locul în sec. al XVI-lea. Eroarea unei astfel de « periodizări » se poate constata și pe cale documentar-istorică: numeroase biserici de lemn din Transilvania sînt atestate în documente din sec. XIV—XVI; regii angevini ai Ungariei legiferează interdicția pentru români a construirii bisericilor de piatră, fiindu-le deci accesibile numai construcțiile de lemn. Eroarea este evidentă și din punctul de vedere al aprecierii acestor biserici ca opere de artă. Perfecțiunea constructivă, marea artă a compunerii volumelor, viziunea arhitectonică a întregului, știința plasării decorului, însușiri pe care le posedă aceste biserici « datate » ca fiind din sec. XVIII—XIX presupun o îndelungă cunoaștere și practică a artei construcțiilor în lemn.

Realitatea istorică este lesne de desluşit și nu insistăm asupra ei: construite din material perisabil, supuse vicisitudinilor unei istorii prea frămîntate, în marea lor majoritate, bisericile de lemn și-au încheiat existența după o viață de două-trei sute de ani. Am spus « viață » pentru că aceste monumente « au trăit » și « trăiesc » într-un sens foarte precis. Numeroase dintre monumentele păstrate pînă azi, datate sec. XVII sau XVIII, reprezintă tipuri arhitectonice mai vechi cu cîteva secole, ilustrînd în fond arta construcțiilor din înaltul ev mediu românesc. Nu numai că cele mai multe dintre ele sînt clădite pe locul pe care anterior fuseseră alte lăcașuri, dar de cele mai multe ori repararea și restaurarea acestor clădiri de lemn se făcea treptat, de-a lungul anilor înlocuindu-se ici-colo cîte o grindă sau cîte o bîrnă, în așa fel încît la un moment dat din lemnul vechii construcții poate nu se mai află nici o bîrnă, dar forma arhitectonică și uneori chiar detaliile sînt păstrate cîteodată aidoma în această îndelungă operație de copiere repetată și multiplicată.

Dacă la monumentele de piatră și cărămidă reparațiile și construcțiile nu modificau structura lor esențială, cu atît mai mult felul de reparații prin înlocuiri parțiale practicat la bisericile de lemn nu antrena modificări importante. Și să ținem seama că posibilitatea modificărilor prin influențe datorate diferitelor curente trecătoare era și mai mică în lumea țărănească, trăind o viață proprie, izolată, în micile și numeroasele « țări » românești.

Dar fiind vorba de transformări operate pe viu, desigur că de-a lungul unei lungi perioade istorice au intervenit uneori și corecții de linii și forme. Numai astfel se poate explica, ca și în alte domenii ale artei populare, perfecțiunea acestor monumente impresionante prin sobrietatea lor elegantă, rezultat al unei activități de creație continuă a generațiilor de meșteri țărani. Procesul de perfecționare în arta populară este aproape insesizabil, trecerile fiind gradate și eșalonate pe mari durate. În cursul acestui extrem de lung proces s-au inserat și contactele cu marile curente de artă europeană — Romanic, Gotic, Renaștere, Baroc — ale căror vestigii transformate și adaptate pot fi recunoscute uneori la bisericile de lemn românești. Ele sînt integrate în această elaborare lentă și de mare amploare extinsă de-a lungul a șapte secole. De aceea despre bisericile de lemn românești datate sec. XVIII și XIX, nu se poate vorbi decît ca despre o ultimă etapă, reprezentînd forme artistice superioare, a unei lungi evoluții, ale cărei origini se leagă nemijlocit de începuturile artei de a construi a poporului nostru.

Trăind în ținuturi acoperite de imense păduri, poporul român și-a construit adăposturile, și în principal casele, din lemn și în diferitele tehnici pe care le-am menționat. Căci una din cele mai importante caracteristici ale bisericilor de lemn românești o constituie legătura lor

Scanned with OKEN Scanner

directă cu casa țărănească. Această legătură este ușor sesizabilă sub trei aspecte: 1. primul dintre ele este de ordin general fiind valabil pentru totalitatea bisericilor de lemn: ele sînt construite din aceeași materie primă, în aceleași tehnici, au un plan simplu, similar caselor țărănești, dar adaptat nevoilor cultuale; au aceleași categorii de decoruri ca și casele țărănești. Această situație se concretizează în constatarea cu putere de regulă că pe teritoriul românesc biserica urmează, în linii mari, tipul de locuință al regiunii respective. Astfel, în zonele de arhitectură în care se folosesc esențe de lemn diferite, diferențierea se continuă de la case la biserici: în Maramureș, pe valea Isei, bisericile sînt din lemn de brad, tot în Maramureș, pe valea Marei, bisericile sînt de stejar. Decorul bogat al casei gorjenești de stejar și de fag este reprodus la bisericile gorjenești. Acoperișul de paie, generalizat la noi într-o anume epocă, era folosit pînă la sfîrșitul sec. al XVIII-lea la biserici moldovenești și transilvănene. În zonele lipsite de arbori de construcție de dimensiuni mari, tehnica grădelelor de nuiele era folosită atît la construirea caselor cît și la cea a bisericilor; o mare parte a teritoriului Moldovei cunoaște și azi numeroase biserici de nuiele împletite. Și există și biserici, în zonele de stepă, construite din ceamur și chirpici, ca și casele din acele locuri. În sfîrșit, în sudul Olteniei, unde pînă la începutul sec. al XX-lea domina casa de lemn pe jumătate îngropată în pămînt (așa-numitul « bordei ») ca tip de locuință, existau și biserici-bordeie. Condițiile social-economice din orînduirea feudală caracterizată prin asuprirea maselor țărănești își puneau amprenta puternic pe toate construcțiile populare, fie ele laice sau religioase.

2. Cel de al doilea aspect, de ordin mai limitat ca număr de cazuri dar ilustrînd o veche etapă, importantă în evoluția bisericilor de lemn, reprezintă în fond o confirmare a celor expuse mai sus despre legătura dintre casă și biserică, indicînd punctele de convergență pînă la identificare a celor două linii de dezvoltare paralele și asemănătoare ale casei și bisericii; este vorba de bisericile-casă, adică de acele edificii care aparțin ambelor categorii de construcții.

Firește că elementele comune sînt cele constructive și de decor, în primul rînd, planul fiind ceva mai rar același, deosebirea esențială și necesară pentru a nu confunda biserica-casă cu o casă popriu-zisă constînd în funcția diferită a edificiului, concretizată din punct de vedere constructiv în existența a trei încăperi dispuse pe axul longitudinal al clădirii și destinate a servi drept altar, naos și pronaos.

Începînd cu elementele cele mai vizibile, de exterior, vom spune că există numeroase biserici fără turn, acoperișul în patru ape nedeosebindu-se cu nimic de cel al caselor. Asemenea biserici fără turn sînt citate în Moldova, Transilvania și Țara Românească.

Dimensiunile unor biserici sînt foarte apropiate de cele ale unei case țărănești: 4/7 metri, 5/8 metri. Prispa cu stîlpi de lemn pe una din laturile lungi, așa cum se întîlnește des în Transilvania, conferă bisericii aspectul obișnuit al casei. În sfîrșit, într-un exemplar cunoscut dintr-o stampă (biserica din Jilău), însuși planul bisericii este cel al casei arhaice românești, cu prispă parțială, numai în fața uneia dintre încăperi. Nenumărate sînt exemplele în care este evident că biserica nu-și are acest nume decît de la funcția pe care este chemată să o îndeplinească, elementele arhitectonice definind-o drept casă.

3. Al treilea aspect de legătură dintre casă și biserică se referă la acea « viață » a monumentelor pe care am amintit-o. Ca și casele, bisericile de lemn călătoresc. Multe sînt exemplele ce pot

Scanned with OKEN Scanner

fi date, despre biserici vîndute și mutate din satele lor de origine la mari distanțe, în alte regiuni. Nu mai vorbim de mutarea lor frecventă pe trupul de moșie al satului, cu ocazia diferitelor sistematizări din trecut, prilejuite de « tragerile la linie » administrative. Uneori, în epoci mai noi, în peregrinările lor, biserici de lemn transilvane au trecut Carpații, uimindu-ne prezența lor în părțile Argeșului, sau chiar pe malul Mării Negre. Desigur că sînt excepții, dar care confirmă această posibilitate de deplasare a monumentelor de lemn. Pe multe din ele, ca și pe case, se văd semnele, uneori ciudate, cu care meșterii însemnau într-un cod propriu lor, ordinea bîrnelor. E indiciul unei desfaceri și al unei refaceri în alt loc. Semnele cioplite pe fiecare bîrnă indicau grija meșterului să reconstituie aidoma clădirea. De aci, firește, încă o greutate în datarea lor. Deseori grinda ce purta anul ctitoriei dintr-un sat, era schimbată la mutare cu alta purtînd data « noii ctitorii » din alt sat. Era firesc ca meșterii cu puțină știință de carte să nu poată însemna peregrinările succesive ale unei biserici.

Toate împrejurările menționate au avut un rezultat extrem de important; ele au asigurat existența fără întrerupere a unei străvechi arte de a construi în lemn, concretizată într-un tip de biserică unitar pe tot teritoriul românesc. Impresionantă este tocmai această unitate de materie primă, tehnică, plan și decor a bisericilor de lemn în toate cele trei mari provincii românești: Moldova, Transilvania, Țara Românească. Acesta este elementul de bază în judecarea busericilor de lemn ca o importantă categorie a creației populare românești, reflectînd unitatea poporului nostru.

Acestei unități fundamentale i se datorește faptul că prezentarea elementelor de tehnică, plan și decor este făcută o dată pentru toate cele trei provincii, menționînd cînd este necesar adaosurile prilejuite de contactele culturale ce au avut loc în anumite cazuri.

a) Materiale și tehnici de construcție. Atît materialul de construcție, cît și tehnicile folosite la edificarea bisericilor, sînt identice cu cele întrebuințate la construirea caselor țărănești. Nu vom descrie aci bisericile construite din nuiele împletite prinse într-un cadru de furci înfipte în pămînt, și nici pe cele din pămînt bătut, interesul lor artistic fiind ceva mai redus. Menționăm doar importanța lor ca document al istoriei construcțiilor, tehnica grădelelor fiind corespondentul nostru local a ceea ce în literatura de specialitate se numește Fachwerk, și care cronologic vorbind a premers construcțiilor de bîrne. În ce privește extensiunea bisericilor de lemn, trebuie să spunem că ele acoperă întregul teritoriu românesc. Chiar în regiunile vestice de cîmpie, ale Crișanei și Banatului, unde procesul de înlocuire cu biserici de zid a fost mai timpuriu (ca în Transilvania de sud) stăruie amintirea vechilor biserici de lemn. Materialul de construcție era furnizat de vastele păduri care acopereau ca o imensă barieră silvană cursurile inferioare ale Mureșului, Crișurilor *și* Someșului, și ale căror resturi se mai ivesc sub forma pîlcurilor singuratice de stejari maiestuoși, în cîmpia azi complet defrișată. Biserici de bîrne și nuiele împletite s-au construit și în primele cinci decenii ale secolului al XX-lea. Numărul lor este încă relativ mare (în preajma anului 1930, în Transilvania se numărau circa 1300), iar numai în județul Gorj din Oltenia erau peste 200 (cu toată strădania și ambiția satelor de a le dărîma și înlocui cu construcții de zid).

Scanned with OKEN Scanner

Lemnul folosit este stejarul în Oltenia, Moldova, Muntenia, părțile de vest și nord ale Transilvaniei (Zarandul, Bihorul, Satu-Mare, Zalăul și parțial în Lăuș și Maramureș) și bradul, în Moldova, Maramureș. Pe alocuri se folosește și fagul.

Caracteristica esențială a bisericilor de lemn românești din punctul de vedere al materialului și tehnicii este că sînt construite din bîrne cioplite așezate în cununi orizontale, făcînd deci parte din așa-numitul sistem constructiv « Blockbau », în timp ce există unele zone în care s-au folosit și bîrne rotunde de dimensiuni mai mari sau mai mici la construirea caselor; nu cunoaștem vreun caz asemănător în domeniul bisericilor de lemn. Bîrnele cioplite cu securea și barda sînt îmbinate la colțuri în cheutori de diferite tipuri, cele mai vechi fiind cele în unghi V (mai ales la tălpi) și în U și în T. Bîrnele sînt uneori de dimensiuni mari, lățimea lor atingînd 80 cm. Baza construcției o formează o talpă atît de masivă uneori, încît formează un adevărat soclu de lemn (biserica Sat Sogătag: lungimea tălpii 11 m, lățimea 1 m, grosimea 0,30 m). Talpa este pusă pe un strat scund de pietre. Cele mai vechi monumente, ca și casele foarte vechi, se sprijină pe enormi bolovani puși la cele patru colțuri, și la jumătatea laturilor lungi. Foarte rar, talpa este pusă direct pe pămînt.

La exemplarele foarte vechi, pardoseala nu era din scînduri sau din dale de piatră, ci din pămînt bătut. Cununile de bîrne formînd pereți se înălțau pînă la 1,80—2,50 m. Mici ferestre erau practicate prin tăierea a cîte două bîrne și erau acoperite cu obloane masive flisante. Ușile, făcute dintr-o singură bucată, din care erau fasonate și țîțînile, aveau încuietori mari de lemn. Cununile din partea de sus a pereților aveau capetele bîrnelor lăsate mai lungi, formînd un fel de aripi cu rol constructiv și decorativ totodată. Pe aceste console se sprijineau cosoroabele susținînd căpriorii acoperișului.

Învelișul interior este alcătuit dintr-un plafon de scînduri în pronaos și dintr-o boltă semicilindrică sprijinită pe arcuri-nervuri, pornind de pe mici console interioare, în naos. Altarul este acoperit fie de un plafon simplu orizontal, fie dintr-o jumătate de cupolă formată din triunghiuri sferice. Uneori nervurile se unesc într-o « cheie de boltă », formată dintr-o rozetă de lemn sculptată. Fără îndoială că e vorba aici de o transpunere în lemn a bolților de piatră romanice, lucru ce pledează și el pentru marea vechime a bisericilor de lemn, care au preluat tehnici constructive din cel mai vechi strat al arhitecturii de piatră. Există în Moldova și sistemul de înveliș interior piramidal. Menționăm că o variantă a învelișului piramidei se întîlnește și la construcțiile civile țărănești. Vechile « pivnițe », construcții speciale de lemn pentru depozitat vinul, gorjenești, de pe dealurile cu vii, al căror plan tinde spre patrat, au sub învelitoarea de șindrilă sau de resturi uscate de viță, o construcție extrem de interesantă formată din patrate de bîrne masive, înscrise unul în altul în ordine descrescătoare, formînd în total o piramidă.

În general, acoperișul este unic pentru întreaga clădire, cu excepția bineînțeles a turnului care are un acoperiș conic sau piramidal separat. Chiar la bisericile moldovenești, cu abside laterale, foaia unică a acoperișului se pliază ca o învelitoare elastică peste toată construcția, neexistînd acoperișuri separate pentru absidă. În Oltenia sînt biserici la care forma acoperișului este cea a caselor țărănești, adică baza este un mare dreptunghi acoperind și absida altarului pe care o depășește cu mult, colțurile acoperișului sprijinindu-se în doi stîlpi supli-

mentari înfipți în socluri de piatră. În Transilvania absida altarului are de multe ori o învelitoare separată. După cum tot în Transilvania trebuie să remarcăm existența unei poale duble adăpostind rîndul de jos al ferestrelor. Streașina extrem de largă (1,50—2 m) este o caracteristică a acoperișurilor bisericilor de lemn. Panta acoperișului în Transilvania și în Moldova este foarte repede, mărind astfel înălțimea edificiului. În Oltenia și în Muntenia, acoperișul este ceva mai scund, proporția între pereți și acoperiș fiind cam de 1/2. În trecut acoperișurile bisericilor de lemn, ca și la case, au fost de paie. Există informații documentare și iconografice cu privire la această situație. Șindrila s-a generalizat în sec. XVIII și XIX. La multe biserici se mai pot vedea cuiele mari cu rozetă lată făcute de fierari. Înaintea celor de fier s-au folosit cuie de lemn de tisă, ale căror capete ieșeau la exterior de 2—3 cm, formînd un fel de decor original al acoperișului.

Ca o realizare tehnică cu totul deosebită trebuie menționat turnul bisericilor transilvănene, ridicîndu-se la cîteva zeci de metri. Înălțate cu o mare știință a construcției, folosind un sistem bine pus la punct de contra-vînturi, aceste turnuri sprijinite pe grinzile masive ale pronaosului au o elasticitate ce le-au asigurat o mare stabilitate. Cu toată înălțimea lor și expuse fiind pe dealul sau colina ce domină satul, nu se cunosc cazuri în care aceste zvelte construcții, folosind numai lemnul, să fi fost doborîte de vînturi.

b) Plan și elevație. Planul, element esențial al oricărei clădiri, este același la bisericile de lemn de pe tot teritoriul locuit de români. El este caracterizat prin dispunerea în lungime a celor trei încăperi de bază: pronaosul, naosul și altarul. La foarte multe biserici în plan apare la vest și un pridvor deschis. Încăperile sînt delimitate prin tîmplă între altar și naos și printr-o grilă de lemn și fier forjat între pronaos și naos. Ansamblul se înscrie într-un patrulater alungit și considerăm că e o expresie a tehnicii locale, legată de folosirea lemnului ca material de construcție. Unitatea planului bisericilor de lemn românești este puternică, neputînd fi marcate nici un fel de diferențieri importante între construcțiile din Moldova, Transilvania și Țara Românească. Credem că această formă simplă, precis definită și atît de puternic ancorată în străvechea tradiție a construcțiilor de lemn românești s-a transmis neschimbată și unor construcții de zid cum ar fi numeroasele biserici-sală de piatră apărute în sec. al XIII-lea, deci în perioada romanică a arhitecturii din Transilvania. Semnificativ este că aceste biserici-sală apar în regiunile dominate de populația românească — Țara Hațegului și Valea Streiului, pe Someș, și pe Mureș — și sînt rare în zonele de colonizare săsească. Poate că nu e fără interes să amintim că și marile construcții religioase de mai tîrziu, ca de pildă cele din epoca de mare înflorire artistică din timpul și de după Ștefan cel Mare, au un plan caracterizat în forma lui foarte alungită, în raport cu construcțiile din restul peninsulei Balcanice.

Cu excepția unui grup de biserici de lemn din Moldova nu există abside laterale la bisericile de lemn românești. Absida altarului este însă aproape întotdeauna vizibil marcată nu numai, foarte des, cu un acoperiș separat dar și prin retragerea pereților laterali față de linia naosului. Planul absidei este foarte variat, mergînd de la patru pînă la opt laturi, exprimînd în cazul din urmă tendința de apropiere de planul circular, caracteristic arhitecturii de zid.

Trebuie să se știe că îmbinarea bîrnelor în unghiuri altele decît drepte se întîlnește și în arhitectura populară fiind cunoscută și aplicată de meșterii țărani. Într-o mare zonă din Munți-

Scanned with OKEN Scanner

Apuseni, întinzîndu-se cam de pe cursul mijlociu al Mureşului — în Munţii Vinţului şi în Ţara Zarandului — pînă pe cursul mijlociu al Arieşului, se întîlneşte şura de îmblătit cereale cu şase laturi în loc de obişnuitul patrulater. Unul din capetele şurii are o conformaţie identică cu cea a unei abside poligonale. Lucrul nu este fără importanţă în stabilirea legăturii dintre arta construcţiilor civile şi religioase, ca şi în lunga discuţie despre treceri de la piatră la lemn şi invers. Este limpede că nu se poate susţine în acest caz că absida poligonală a bisericilor de lemn ar fi o încercare de redare a absidei circulare de zid. Prototipul absidei poligonale îl găsim în şurile de această formă.

Aceeaşi legătură pe care am mai amintit-o între casă şi biserică este întărită de prezenţa frecventă a unei prispe cu stîlpi pe latura de sud a bisericii. Asemănarea cu casa ţărănească este şi mai izbitoare cînd intrarea în biserică în loc să se facă prin latura de vest pe axul longitudinal se face pe latura de sud. În Ţara Zarandului, astfel de exemple sînt numeroase. Şi, mai mult, există cazuri în care în peretele de sud sînt practicate două intrări (Luncşoara-Arad), una în pronaos, una în naos, asemănarea cu faţada unei case ţărăneşti mergînd pînă la identitate. Uneori, prispa aceasta este înlocuită de o încăpere mai largă, deschisă, sprijinită pe stîlpi, acoperită de o streaşină foarte mare (2—3 m), care atrage după sine o asimetrie pronunţată a întregului acoperiş. În acest spaţiu semiadăpostit se află masa « pomenilor » construită uneori din blocuri ciclopice de piatră, alteori din bîrne masive de stejar (Rogoz-Lăpuş). Mesele au însemnate pe ele locul fiecărui neam din sat, cu grijă pentru rangul familiei, specifică orînduirii ierarhizate strict a societăţii feudale. Fireşte că şi în plan această asimetrie apare vizibil.

În sfîrşit, trebuie să menţionăm că cele două nişe prezente în orice lăcaş religios pentru necesităţi cultuale — proscomidia şi diaconiconul — construite în genere la edificiile de zid pe verticală şi apărînd deci în plan, sînt rezolvate deseori la bisericile de lemn pe orizontală, în sensul că sînt construite în consolă şi nu apar prin urmare în plan (Băleşti-Gorj).

Unitatea atît de puternică în linii mari a planului nu trebuie să ne conducă la ideea unei uniformităţi. Dimpotrivă, ca şi la casa ţărănească, sîntem în prezenţa unei mari varietăţi realizată mai ales prin multitudinea soluţiilor la cele patru elemente variabile: absida altarului, pridvorul (care poate să fie poligonal), porticul de pe latura de sud şi turnul.

În ce priveşte elevaţia, am amintit înălţimea mare a acoperişului în Transilvania şi Moldova, precum şi proporţia dintre înălţimea peretelui şi înălţimea acoperişului caracteristică pentru una sau alta din provinciile româneşti.

În legătură cu dubla poală ce se înregistrează la bisericile din Transilvania, trebuie menţionată o particularitate care poate fi legată de o reminiscenţă a arhitecturii bisericilor transilvane de tip basilical. Se ştie că la acest tip de biserică, nava centrală e mai înaltă decît cele laterale, iar porţiunea care se înalţă deasupra acoperişului acestora din urmă e străpunsă de ferestre. Lucrurile stau la fel la bisericile maramureşene, în sensul că deasupra celei de a doua poale a acoperişului care îmbracă pereţii de jur împrejur şi care ca poziţie este corespondentul acoperişului mai scund al navelor laterale ale bisericii-basilică, sînt practicate o o serie de ferăstruici.

Elementul principal al elevaţiei îl constituie însă turnul. Apariţia lui este fără îndoială ceva mai tîrzie, originar locaşurile religioase de pe tot cuprinsul românesc caracterizîndu-se prin

Scanned with OKEN Scanner

absența turnului, împrejurare legată de dezvoltarea directă a bisericii din tipul de locuință comun diferitelor regiuni. Biserici fără turn sînt cunoscute și citate în toate cele trei provincii: Moldova, Transilvania și Țara Românească. Sînt numeroase cazurile în care turnurile-clopotniță sînt o construcție separată de biserică.
Cu timpul a apărut și turnul făcînd corp cu biserica, servind inițial ca lăcaș de toacă și fiind deci foarte mic și scund, așa cum se întîlnește în Țara Românească, în Moldova și în sudul Transilvaniei, mai tîrziu fiind adaptat și pentru susținerea clopotelor. Turnul, întotdeauna unul singur, este plasat invariabil la vestul construcției. Singura excepție o formează acel grup amintit de biserici din Moldova în care turnul scund e plasat pe latura din sud, deasupra unui pridvor. Corespondentul, singular și el, în arhitectura de piatră a acestui amplasament este frumoasa biserică din Bălinești (Moldova).
În Transilvania, sub influența arhitecturii gotice, turnul s-a dezvoltat considerabil în înălțime, meșterii țărani dovedind o adevărată virtuozitate în edificarea unor construcții de lemn ce ating înălțimea de 40 m de la sol. De secțiune patrată, turnurile au o galerie cu arcadă surmontată de un coif conic sau piramidal. În unele regiuni, pe Someș, Zalău, la baza coifului sînt construite patru turnulețe mici. În zonele din sudul și vestul Munților Apuseni, — Bihor, Țara Zarandului, bazinul Ampoiului — , în loc de arcade și stîlpi, galeria este închisă cu ferestre cu obloane sau jaluzele. În Bihor coiful este tăiat uneori spre bază de un inel ușor reliefat din șindrilă. În aceleași părți ale Aradului și Bihorului obloanele și alte elemente ale turnului sînt zugrăvite în roșu și albastru. Alături de săgeata gotică, generalizată în nord-vestul Transilvaniei, în cîteva zone din sud-vestul acestei provincii se întîlnește și forma barocă a turnului, acoperit cu forme în care domină liniile curbe și sinuoase.
c) Decorul. Valoarea artistică a bisericilor de lemn românești constă în primul rînd în admirabila proporționare a volumelor, în armonia stabilită între părți și întreg. Rezultate ale unei continuități milenare de practică a artei construcțiilor în lemn, în care s-a operat o sinteză perfectă a materialului, formelor și peisajului, aceste însușiri conferă monumentelor religioase țărănești o unitate arhitectonică remarcabilă, în care știința folosirii spațiului se manifestă în linii ce exprimă totodată grație și putere, îndrăzneală și măsură. Decorul bisericilor de lemn este gîndit în același fel echilibrat, menit să sublinieze trăsăturile fundamentale ale arhitecturii lor.
Principalele categorii ale decorului bisericilor de lemn sînt două: crestăturile în lemn și pictura. În măsură mai restrînsă se poate vorbi și de o artă a textilelor și a fierului, precum și de una a stucaturii.
Caracteristica principală a decorului din lemn este dată de rolul constructiv al pieselor pe care este aplicat. Prin aceasta, ca și prin tehnică și ornamentică, decorul în lemn al bisericilor nu se deosebește cu nimic de cel al caselor țărănești. Începînd cu masivele tălpi de lemn ale căror capete sînt cîteodată fasonate în forma unui cap de cal stilizat, și pînă la capetele căpriorilor ce susțin streașina acoperișului, putem constata desfășurarea aceluiași gust pentru ornamentație. Bisericile de lemn din Oltenia au stîlpii și undrelele de stejar, cioppliți în aceleași volume geometrice variate ca și stîlpii caselor. În Maramureș și vestul Transilvaniei, arcadele porticelor ale galeriilor turnurilor sînt construite în același sistem de contrafise, ca

Scanned with OKEN Scanner

și cele ale caselor de pe valea Isei sau a Arieșului. Aripile formînd consolă sînt ornamentate și ele, ca și cosorobii. Deseori pereții sînt despărțiți în două registre printr-un brîu puternic de lemn sculptat, amintind torsada de piatră, ce-i înconjoară cam la jumătatea înălțimii. Un loc de concentrare deosebită a decorului, îl constituie ușile. Ancadramentul lor mărturisește cîteodată evident reminiscențe ale arhitecturii de piatră romanice și gotice, prin colonetele repetate, cîte trei-patru de fiecare parte a intrării, și sprijinite pe baze prizmatice. Acolade, arcuri frînte la uși și ferestre vorbesc de aceleași origini. Ușa propriu-zisă, lucrată dintr-o singură bucată, este literalmente acoperită de sculptură geometrică țărănească, sau este dublată ca de un fel de placaj gros, alcătuit din bucăți rombice de scîndură, pe care sînt crestate rozete.

Gama motivelor decorative este foarte întinsă, înscriindu-se în ornamentica stilizată și geometrică a artei populare. Motivele mitice ale rozetei solare, ale pomului vieții, păsării bicefale, șarpelui și balaurului se îngemănează cu micile dreptunghiuri, triunghiuri, romburi, ale crestăturilor țărănești. Credințe precreștine păstrate în masa poporului doar ca semne golite de înțeles au pătruns în lăcașuri religioase prin mijlocirea tradițiilor artistice ale meșterilor. În interior, nervurile de pe arcurile ce susțin bolta sînt sculptate în « frînghie » sau torsadă subțire și se încheie într-o rozetă. Consolele ce susțin arcurile la bază sînt cioplite în forma capului de cal. Peretele despărțitor al naosului de pronaos este alcătuit din bîrne de lemn crestat; tîmpla în schimb este deseori acoperită de un bogat decor sculptat, de factură barocă, dominînd motivele vegetale, dintre care vița de vie cu vrejuri și ciorchini ocupă un rol precumpănitor.

Mobilierul de lemn este împodobit și el cu aceleași crestături populare: lăzi, scaune, bănci, sfeșnice și candelabre, lădițe mici ca un fel de chivote.

Simțul decorativ al meșterilor își extinde acțiunea și asupra învelitorii acoperișului, șindrila măruntă tăiată cu grijă fiind deseori așezată cu direcția fibrelor în așa fel încît să reflecte diferit razele de lumină, creînd desene simple dar de efect. Coama acoperișului e străjuită de siluetele ultimului rînd de șindrilă, tăiată în forme diferite.

Interiorul este îmbrăcat cu ștergare, năfrămi și scoarțe, ținînd tot de domeniul artei populare și reflectînd specificul regional al acesteia. Se cuvine să amintim și arta deosebită cu care sînt lucrate marile cruci de fier, — 1,50 m înălțime — , așezate pe turn și la capetele acoperișului. Remarcabile sînt zăbrelele de fier forjat de la ferestre, ca și balamalele, lacătele și încuietorile ușilor. Deseori toaca simplă de lemn este înlocuită de o piesă metalică frumos lucrată. În sfîrșit, amintim că în Țara Zarandului și a Bihorului, pe unele biserici de lemn tencuite se desfășoară o ornamentație în relief de tencuială, amintind tehnica stucaturii.

Pictura bisericilor de lemn prezintă un interes excepțional, din pricina aceleiași transmisii de vechi tehnici și scheme iconografice, trecute prin viziunea meșterilor zugravi țărani. Fără îndoială că și aici avem de a face cu numeroase restaurări și repictări. Suportul de lemn al preparației de mortar cu care se umplu spațiile goale dintre bîrne și al stratului superior de var sau ghips, nu constituie un element de soliditate comparabil cu zidăria. Pentru obținerea unei suprafețe plane, interstițiile bîrnelor erau acoperite deseori cu fîșii de pînză lipită pe stratul de mortar. Intemperiile, mutările, reconstruirile au acționat cu ușurință asupra acestor

Scanned with OKEN Scanner

materiale fragile. Așa se explică faptul că ansambluri picturale în bisericile de lemn au rămas puține, iar fragmente originale, mai vechi de secolul al XVII-lea, e greu a presupune că sînt multe. Dar cerințe de cult, modele cu autoritate, mecanismul perpetuărilor tradițiilor în arta populară, au menținut și aici ordonanța compozițiilor, și uneori detaliile de importanță ale unor originale, ale căror începuturi, prin programul lor iconografic, se așează poate dincolo de secolul al XIV-lea în timp și uneori foarte departe în spațiu.

Pictînd în tempera, folosind uneori zemuri vegetale și hume colorate, zugravii au acoperit în întregime pereții interiori — în Bihor, în Oltenia, Muntenia și sudul Transilvaniei și în Sălaj, uneori și exteriorul — , cu nenumărate scene și imagini, formînd un uriaș și încîntător covor, plin de farmec prin varietate, uimitor și surprinzător prin originalitatea tratării. Iconografia picturii din bisericile românești de lemn constituie un imens tezaur de știri culturale și istorice, aproape de loc cercetat. În programul lor întîlnim elemente mitice precreștine, cum ar fi sf. Ilie în car tras de patru cai (bisericile din Budești, Maramureș), soarele și luna (Poienari), teme religioase, folclorice și documente de viață țărănească. Este de reținut că între temele religioase apar frecvent în altare scene din vechiul testament, ca jertfa lui Avraam, Tarele Samson care ucide leul, Habacuc aducînd merinde profetului Daniel în groapa cu lei (Șurdești). Facerea lumii este înfățișată în grădini paradisiace străbătute de cele 4 rîuri biblice și populate de animale mitice și fantastice, centauri cu arcuri și săgeți, licorne, sau exotice, cum ar fi cămila. Vegetația amintește pinii de pe colinele Romei (Poienile Glodului). Apocalipsul, Judecata din Urmă sînt teme aproape nelipsite din pronaos. Cele patru vînturi ale lumii suflă asupra unui tumult de trupuri învălmășite (Dragomirești). Personaje goale, lucru mai puțin uzitat în arta religioasă, sînt chinuite pentru tot soiul de păcate de un popor de draci, constituind o viziune eschatologică a lumii, cu rădăcini numai uneori bogomilice, deoarece în multe scene este evident că Satana nu încalcă voia lui Dumnezeu (Gurasada). Răzbat apoi în acest program nenumărate ecouri occidentale, cum ar fi de pildă figurarea lui Climent, Ipolit și Leon « papi de la Roma » (Budești). Personaje ca cele cinci fecioare înțelepte și cele cinci fecioare nebune, sfinții sînt îmbrăcate în haine medievale. În scene înfățișînd Duminica Floriilor, arhitectura orașelor cu donjoane, înconjurate de fortificații, este evident inspirată după stampe occidentale, ca și tema cu aceeași origine, a lui Iisus Christos storcînd în paharul împărtășaniei ciorchini de struguri crescuți pe vrejul ce iese din pieptul sau coapsa lui. De multe ori însă scenele biblice sînt transpuse în domeniul folcloristic și în mediul local, costumele ctitorilor din Oltenia și Muntenia înfățișînd, în pronaos de pildă, adevărate documente etnografice. Lumea întreagă a satului, cu muncile agricole, cu disputele teritoriale în jurul ogoarelor încălcate de plugul vecinului, muncile morarului, torcătoarei, țesătorului, fierarului, sînt povestite cu intenții moralizatoare, în scene pline de mișcare și de vervă, de penelul unor meșteri la care realismul inspirației țărănești se unea cu un meșteșug naiv deseori, dar sincer și puternic exprimat. Nu lipsește nici umorul satiric în tratarea plastică a cîrciumarului, de pildă, care colorează atît de caracteristic creația noastră folclorică. Înfățișînd în acest mod nesfîrșite povești mitice, religioase și folclorice, împletite cu fapte și întîmplări din viața țărănimii, pictura bisericilor de lemn este în fond o vastă « carte » ilustrată pentru poporul neștiutor de carte.

Scanned with OKEN Scanner

Geamurile mici, filtrînd o lumină slabă creează atmosfera potrivită pentru legendele străvechi, repovestite în culori cînd potolite, cînd înfocate, în limitele unor desene precise, trasate cu chenar negru, gros. Încadrate în medalioane și cartușe izolate prin linii roșii și negre, acoperind pereții și bolta, scenele formează o compoziție al cărei caracter decorativ-popular este dominant. În secolele al XVIII-lea și al XIX-lea s-a extins în Transilvania folosirea xilogravurilor alb-negre și policrome, care în unele cazuri (Luncani, Hunedoara) au înlocuit pictura, biserica fiind acoperită în întregime cu ele.
Alături de scenele pictate pe pereți, bisericile aveau și icoane pictate în ulei pe lemn, plasate cu osebire pe tîmplă. În restul bisericii și mai ales în pronaos, erau agățate multe icoane pictate pe sticlă, lucrate în cîteva centre vestite din Transilvania: Nicula, Făgăraș, Brașov, Laz, Sebeș.

Locul bisericilor de lemn românești în arhitectura europeană. Întemeiați pe analiza stilistică a monumentelor și pe informații documentare, cercetătorii români și străini au propus datarea bisericilor de lemn românești în secolul al XIV-lea, legîndu-le probabil de apariția unor formațiuni politice românești de anvergură. Or, ni se pare că ținînd seama de seria de elemente expuse, care ilustrează legătura nemijlocită și neîntreruptă a construcțiilor religioase cu locuința țărănească, precum și de faptul existenței unor cristalizări politice românești, este drept de mai mică amploare, cunoscute de pildă în Transilvania și anterioare secolului al XIV-lea, se impune o datare cu mult mai timpurie. O împrejurare esențială nu trebuie lăsată la o parte în judecarea vechimii bisericilor de lemn românești; avem a face, pe teritoriul de formare al poporului nostru, cu o lume creștinată încă din secolul al IV-lea. Trăind în ținuturi acoperite de codri imenși ce coborau din munți și dealuri peste cîmpiile din sudul și vestul țării și peste podișul din est, poporul român, a cărui lungă perioadă de formare poate fi socotită încheiată în secolele VIII—X, a înălțat lăcașuri pentru nevoile de cult, imperioase în epocile prefeudală și feudală, care nu se deosebeau de locuințele de lemn. Este de presupus ca în curgerea timpului, generațiile de meșteri țărani obișnuiți cu lucrul lemnului să fi ajuns la unele formule proprii de construcție, fără să fie nevoie să aștepte contactul cu arhitectura de piatră apuseană, contact produs de-abia tîrziu, în secolul al XIII-lea și în al XIV-lea. Am reamintit aici numai soluția absidei poligonale, prefigurată în șura de același tip ca și a învelișului piramidal al pivnițelor-cramă — două construcții anexe legate de ocupații străvechi ale românilor: agricultura și viticultura. Condițiile locale care au determinat formarea tipului de locuință românească au prezidat și la constituirea bisericilor din lemn. În elementele lor fundamentale de tehnică, plan și decor, construcțiile de lemn românești ajunseseră la soluții proprii în epoca în care se produce contactul cu arhitectura romanică și gotică occidentală. În urma acestui contact facilitat de apariția unor asemenea monumente în zonele de colonizare săsească din Transilvania, s-au produs o serie de contaminări cu arhitectura de piatră apuseană, între care amintim bolțile semi-cilindrice, arcurile frînte, ușile cantonate de colonete în torsadă, turnul elansat cu coif, unele tipuri de arcadă. Aici este cazul să amintim și de atît de dezbătuta discuție asupra raportului dintre arhitectura de lemn și cea de piatră în domeniul construcțiilor religioase de la noi. Nu putem fi de acord cu căutarea de «arhetipuri» și «prototipuri» în arhitectura de piatră, preluate de arhitectura lemnului, văzute doar ca o copie

Scanned with OKEN Scanner

« primitivizată » a unor modele superioare, idee care a condus pe unii cercetători să considere bisericile de lemn simple şi servile transpuneri ale monumentelor de piatră. Construcţiile de lemn au trăsături originale ţinînd de filonul străvechi al tradiţiilor constructive populare. Realitatea este că împrumuturi s-au făcut în ambele sensuri, în măsuri şi la epoci diferite. Pe linia pătrunderilor apusene trebuie amintite mult mai tîrziile apariţii de forme baroce în construcţia turnului şi în decorul sculptat şi pictat. Pe de altă parte este evident că alte caracteristici, prispe adăpostite sub streaşini foarte largi, portice deschise cu stîlpi scunzi pe laturile clădirii, leagă construcţiile româneşti de lemn cu cele ale arhitecturii nordului european. Puternicul fond local a primit, selectînd şi adaptînd, formele de contact, topindu-le în unitatea sa originară. Rezultatul a fost crearea unor construcţii de o mare originalitate, care a atras atenţia multor specialişti, impresionaţi de perfecţia cu care au fost realizate aceste monumente: « Impresia acestor biserici de lemn este covîrşitoare, neobişnuită . . . Bisericile norvegiene nu oferă nici pe departe, în formele esenţiale, claritatea şi conştiinţa de sine arhitecturală de a face efect prin masele principale, precum este cazul aici (la bisericile româneşti n.n.), ci se pierd în detalii exagerate, sălbatice, romantice, neglijînd formele principale) » [1].

Ajunşi aici este locul să vedem prin ce se disting şi care este locul bisericilor de lemn româneşti în cadrul construcţiilor de acelaşi gen din Europa. S-a vorbit deseori, ca şi în comparaţia citată mai sus, de unele asemănări între bisericile româneşti şi cele norvegiene. Asemănările stabilite oarecum impresionist, şi întemeindu-se doar pe unele similitudini în ce priveşte dominanţa verticală a unora din bisericile româneşti şi a celor norvegiene, sînt însă mult mai puţin esenţiale decît deosebirile. Acestea sînt importante în tehnică, organizare interioară şi decor. Ca tehnică, deosebirea este fundamentală: bisericile româneşti sînt construite din cununi de bîrne orizontale (aşa-numitul sistem Blockbau), în timp ce Stavkirche-le norvegiene sînt construite în sistemul Mastenbau (stîlpi înalţi de lemn formează un schelet completat cu pereţi din bîrne verticale — « Stabwerk »). Remarcăm că sistemul Blockbau reprezintă o fază mai veche din evoluţia tehnicii construcţiilor de lemn, decît sistemul Mastenbau, considerat de unii cercetători ca o variantă a lui Fachwerkbau. În organizarea spaţiului interior la bisericile norvegiene pot exista etaje, iar tavanul este deschis, elemente ce nu se întîlnesc la bisericile de lemn româneşti. În sfîrşit, acoperişurile şi frontoanele multiple ale bisericilor norvegiene, ca şi decorul abundent, contrastează cu acoperişul unic românesc şi cu ornamentaţia sobră a bisericilor noastre.

Relaţia dintre bisericile de lemn româneşti şi o altă grupă de biserici la care se face de asemenea deseori referire — cele ucrainiene — este mai complexă. În primul rînd trebuie să ţinem seama că bisericile ucrainiene se împart în două grupe mari separate de lanţul muntos al Carpaţilor: cele din Galiţia, caracterizate prin prezenţa cupolelor şi cele din Ucraina subcarpatică, caracterizate prin prezenţa turnului.

Ca tehnică, bisericile ucrainiene sînt construite ca şi cele româneşti, din bîrne orizontale îmbinate la capăt, deci în sistemul Blockbau. În ce priveşte planul, este de remarcat că toate

[1] Fr. Schulcz, în Coriolan Petranu, *Bisericile de lemn din jud. Arad.* Sibiu, 1927, p. 36

bisericile vechi ucrainiene au același plan cu cele românești, fiind alcătuite din trei încăperi dispuse pe axul longitudinal al clădirii. De asemenea, tipul primitiv de biserică ucrainiană era inițial lipsit de cupolă. Ca și în cazul bisericilor românești, se constată o legătură intimă cu locuința țărănească. În acest sens notăm biserica din Peregnoiv (1726), acoperită cu paie [1], ca și pe cea din Manastirok (sec. XVII)[2], fără turle, cu acoperiș unic, cu arcade la fațadă, neputînd fi deosebite de o casă românească din Maramureș. Spre sfîrșitul secolului al XVIII-lea și în cursul secolului al XIX-lea, asupra bisericilor ucrainiene s-a exercitat, prin intermediul uniaților, o puternică influență a barocului. Această influență grefată pe cele mai vechi, ale Bizanțului, Armeniei și Georgiei, a condus la o complicare a planului, apărînd dispoziția în cruce, precum și la multiplicarea cupolelor de la una la nouă. Poate că aici se poate vorbi și de o orientare către arhitectura rusească nordică a șruburilor și cupolelor. Remarcăm însă că în foarte multe cazuri trei cupole apar pe construcții de plan vechi, longitudinal. Important este că la bisericile galițiene nu se poate identifica nici o influență romanică sau gotică. Legătura cu Apusul, constatată la bisericile românești, prin contaminarea cu straturile vechi ale arhitecturii de piatră (romanicul, goticul), nu se manifestă la bisericile ucrainiene decît prin prezența elementelor baroce. Aceasta se face simțită atît în decorul prea exuberant uneori, cît și în extraordinara îngrămădire de acoperișuri și turle sub care dispar liniile de bază ale clădirii, întregul avînd aspectul unei pagode sud-est asiatice. Tendința de încărcare este evidentă și contrastează cu simplicitatea clasică a bisericilor românești. Amintim că la bisericile românești influența barocului s-a limitat la apariția bulbilor de pe turnurile din Zarand și Bihor.

În Ucraina subcarpatică formele arhitectonice ale bisericilor de lemn sînt identice cu cele ale bisericilor românești. Bisericile au un singur turn, în partea de vest al clădirii. Pînă în Craina Beregului, unde sînt atestate sate românești încă din secolul al XIV-lea, tipul de biserică este cel românesc transilvan. Iradierea puternică spre nord a tipului de biserică românesc este legată fără îndoială atît de prezența populației românești în acele țări, cît și de continuitatea marelui domeniu al arhitecturii lemnului care acoperă partea de nord a continentului. În Balcani, în afara unor insule izolate de construcții de lemn, domină arhitectura de piatră. În orice caz, monumente de lemn de valoarea artistică a bisericilor românești și în proporții de masă nu se întîlnesc la sud de Dunăre.

Unitatea bisericilor de lemn românești nu trebuie înțeleasă însă ca o uniformitate. Dimpotrivă, unitatea, fiind foarte puternică în elementele fundamentale, a permis o anumită diversificare zonală. Pe marea arie a bisericilor de lemn românești, acoperind aproape întregul lanț carpatic, se disting mai multe grupe, legate de specificul zonei etnografice respective, diferențierea operîndu-se prin varierea unor elemente de detaliu constructiv sau decorativ. Pe teritoriul României, începînd cu Moldova, aceste grupe sînt: *1.* Bisericile din Țara Vrancei și de pe Valea Trotușului; *2.* Valea Bistriței; *3.* Podișul central moldovenesc — Bacău, Roman, Vaslui,

[1] Mihail Drăgan, *Biserici de lemn ucrainene*, Lvov, 1927, p. 17
[2] Ibidem, p. 3.

Huși; *4.* Ocolul Cîmpulungului Moldovenesc și Țara Dornelor; *5.* Valea Sucevei. În Transilvania se disting: *1.* Bisericile din Maramureș; *2.* Țara Oașului; *3.* Satu-Mare; *4.* Țara Lăpușului; *5.* Valea Someșului; *6.* Ținutul Zalăului; *7.* Ținutul Silvaniei; *8.* Bihorul; *9.* Țara Zarandului; *10.* Valea Arieșului; *11.* Bazinul Ampoiului; *12.* Ținutul Albei și Tîrnavelor; *13.* Țara Oltului; *14.* Mărginimea Sibiului; *15.* Pădurenii Hunedoarei. În Țara Românească sînt următoarele grupe: *1.* Bisericile din Mehedinți; *2.* Gorj; *3.* Romanați; *4.* Vîlcea; *5.* Bazinul Argeșului; *6.* Valea Ialomiței; *7.* Valea Teleajenului; *8.* Ținutul Buzăului ; *9.* Vlașca; *10.* Ilfov. Mai există o serie de zone în care domină biserica din nuiele împletite, fixate pe un sistem de furci înfipte în pămînt. Date foarte puține avem despre Banat, unde acțiunea de colonizare administrativă a autorităților austriace în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea a distrus un mare număr de biserici românești vechi de lemn. De asemenea în Dobrogea, ținut de trecere de-a lungul unei lungi perioade istorice și pustiit mai ales în secolul al XVIII-lea și al XIX-lea de războaiele ruso-turce, nu cunoaștem decît rare exemplare de biserici de lemn în masivul păduros din nordul acestei provincii.

Înainte de a încheia este cazul să amintim că marii unități arhitectonice ale bisericilor de lemn românești îi corespunde și o unitate culturală legată în epoca orînduirii feudale de o anumită orientare teologică, amîndouă reflectînd mult mai profunda unitate națională și de limbă a poporului român. Nu mai amintim aici de vechile relații inter-românești cu posesiuni domnești și cu ctitorii mănăstirești pe ambii versanți ai Carpaților încă din înaltul ev mediu românesc. Ne limităm aici a spune, în legătură directă cu bisericile de lemn, că tipărituri și cărți din București, Iași, Blaj, Rîmnic, se întîlnesc încă de la începutul secolului al XVII-lea în biserici de lemn din satele Maramureșului, Bihorului, Aradului. Un antimis al Mitropolitului Teodosie din București, datat 1692, se afla la mica biserică din Fînațe, sat din fundul țării Bihariei. Dieci, copiști, zugravi ambulanți circulau continuu de la sat la sat, înlesniți de identitatea limbii vorbite de popor. Unul din ei, vestit, Vasile Sturzea Badiul Moldovanul, umblă multă vreme prin centrul Transilvaniei, apoi prin Bihor și Arad, iar la 1708 este în Banatul turcesc la acea vreme. Neștiuți și uitați de-a lungul vremurilor, ei și-au adus contribuția lor modestă la configurarea unitară a culturii și creației populare românești.

Studiul bisericilor de lemn românești este departe de a fi cît de cît complet. El constituie încă un imens tezaur de cunoștințe nevalorificate în domeniul arhitecturii, iconografiei și istoriei culturale. Masele populare românești au creat o operă profund originală, cu un loc bine precizat în ansamblul artei europene. Este o contribuție proprie a poporului român, făurită în condițiile unei cumplite asupriri sociale și naționale. Capodoperele arhitecturii noastre de lemn din Transilvania au fost înălțate de cele mai multe ori de meșteri țărani iobagi pentru niște comunități sătești lovite pe pămîntul lor de discriminări și oprelişti edictate fie de o pătură feudală suprapusă și neavînd nici o legătură cu poporul, fie de bresle închise înzestrate cu privilegii pentru populații colonizate. Legătura indestructibilă a bisericilor de lemn cu ansamblul artei populare românești le-a asigurat o continuitate multiseculară.

Interiorul țărănesc

În oricare din regiunile locuite de români, aranjamentul interior al casei are un netăgăduit caracter artistic. Decorativismul, propriu artei populare în genere, este prezent în încăperile caselor în asemenea grad încît le conferă uneori o notă apropiată de cea a etalării muzeale sau a decorului scenic. Cu desoebirea că arta compunerii ansamblului se întemeiază aici și este justificată în primul rînd de satisfacerea cerințelor practice. Într-adevăr, interiorul țărănesc constituie un ansamblu organizat după anume reguli, statornicite de o îndelungată tradiție. Regula fundamentală este cea a utilizării complete a spațiului. Fiecare mobilă, fiecare piesă de ceramică, fiecare țesătură își are un loc bine precizat. Rolul determinant al regulii folosirii la maximum a spațiului este ilustrat pe de o parte prin existența în vechile case a tipului de « mobilier » fix, iar pe de altă parte prin soluțiile de-a dreptul moderne adoptate în cazul construirii paturilor suspendate, a lavițelor cu spătar transformabile în paturi, a dulapurilor încastrate în pereți. Gruparea obiectelor se resimte însă și de intervenția criteriului estetic care face ca obiectele să fie combinate și pe categorii de materie primă, de ornamenttică și de gust pe de altă parte.

Mobilierul principal al încăperii este dispus pe laturi: patul pe aceeași latură cu vatra în dreptul peretelui dinspre spatele casei, lavițele lungi cît pereții pe celelalte două laturi. În colțul de lîngă ușă stă dulapul înalt pentru vase. În mijloc, spre unghiul opus celui în care este construită vatra, se află masa și scaunele. Patul și masa, ca și grinda de deasupra patului, sînt acoperite cu țesături de cînepă, in, bumbac sau lînă albe cu alesături colorate. Pereții sînt îmbrăcați și ei cu diferite țesături, ștergare, scoarțe, așezate potrivit unor reguli ce variază de la regiune la regiune. Deasupra acestui spațiu îmbrăcat în textile se înșiruie talerele și farfuriile de lut smălțuite, alcătuind un fel de friză ceramică multicoloră. Deasupra șirului ceramic, lîngă lemnul înnegrit al tavanului, strălucesc culorile icoanelor pictate pe lemn sau pe sticlă.

Un rol important în interiorul țărănesc îl au sobele și cuptoarele, acoperite cu plăci de lut arse și smălțuite în diferite culori, avînd o ornamentație variată în care alături de motivele geometrice răzbat interpretări țărănești ale decorului de pe căminele din Renaștere sau din epoca barocului.

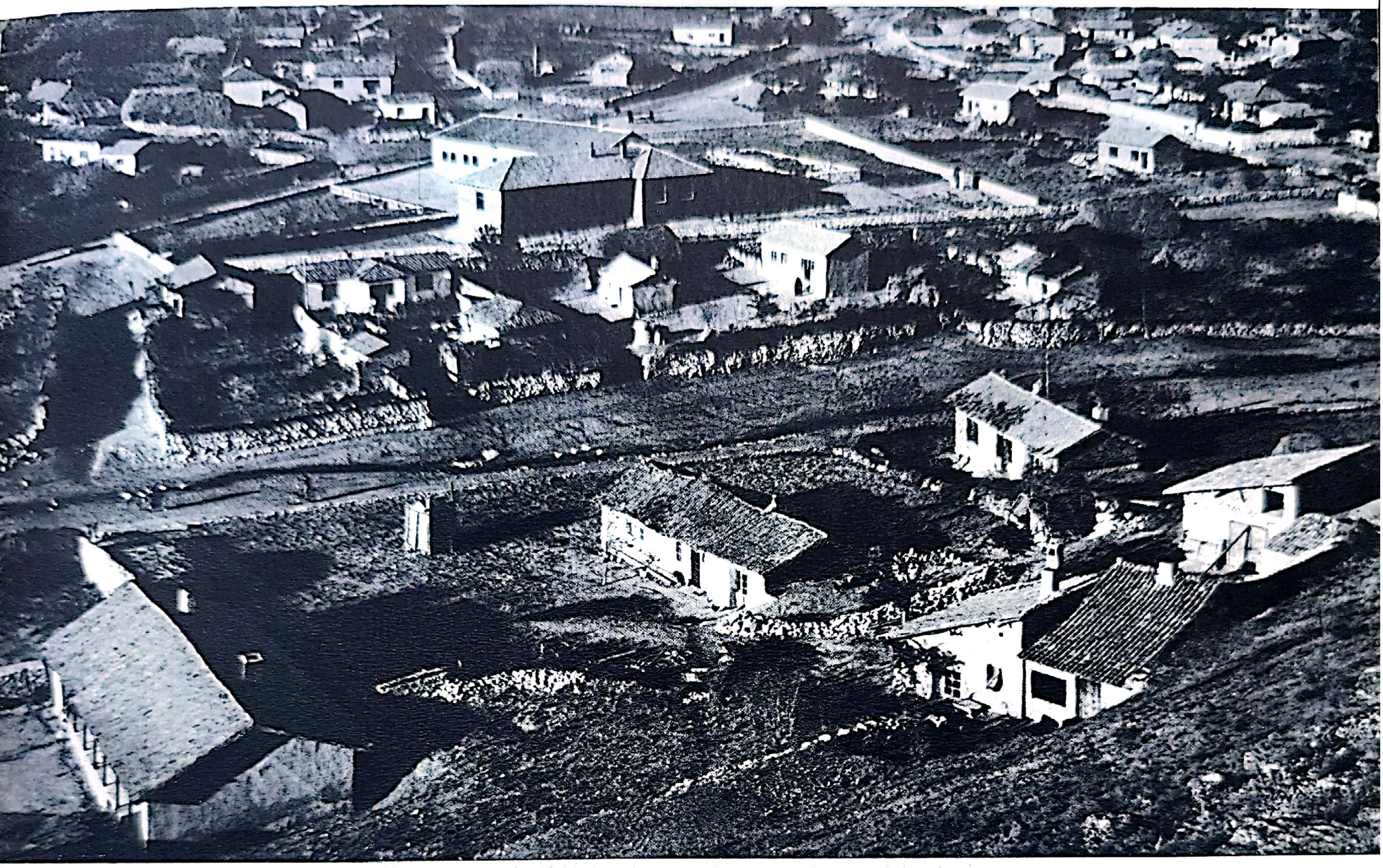
Variantele regionale ale interiorului țărănesc românesc se recunosc după construcția specifică a mobilierului, după forma și ornamentația produselor ceramice și după compoziția diferită a elementelor decorative și a gamei cromatice a pieselor textile.

Mobilierul

Prin caracterul său decorativ, mobilierul tinde spre un maximum de simplitate. În ceea ce privește sistemul ornamental, legat și de tehnica de execuție, mobilierul românesc se împarte în două mari categorii: mobilierul sculptat sau incizat și mobilierul pictat. Prima categorie

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

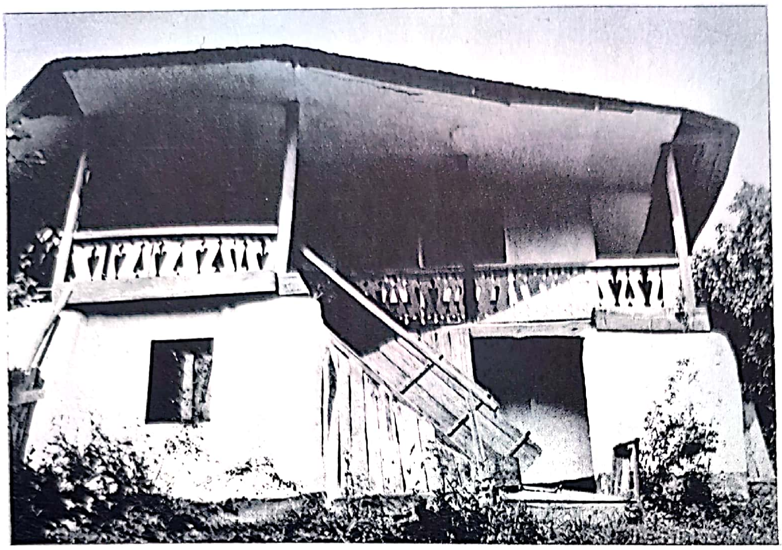


1. *Libotin (Țara Lăpușului).*
Vedere generală a satului.

2. *Fîntîna (Maramureș).*
Gospodărie risipită.

3. *Fîntîna Mare (sudul Dobrogei).*
Vedere generală a satului.

Scanned with OKEN Scanner



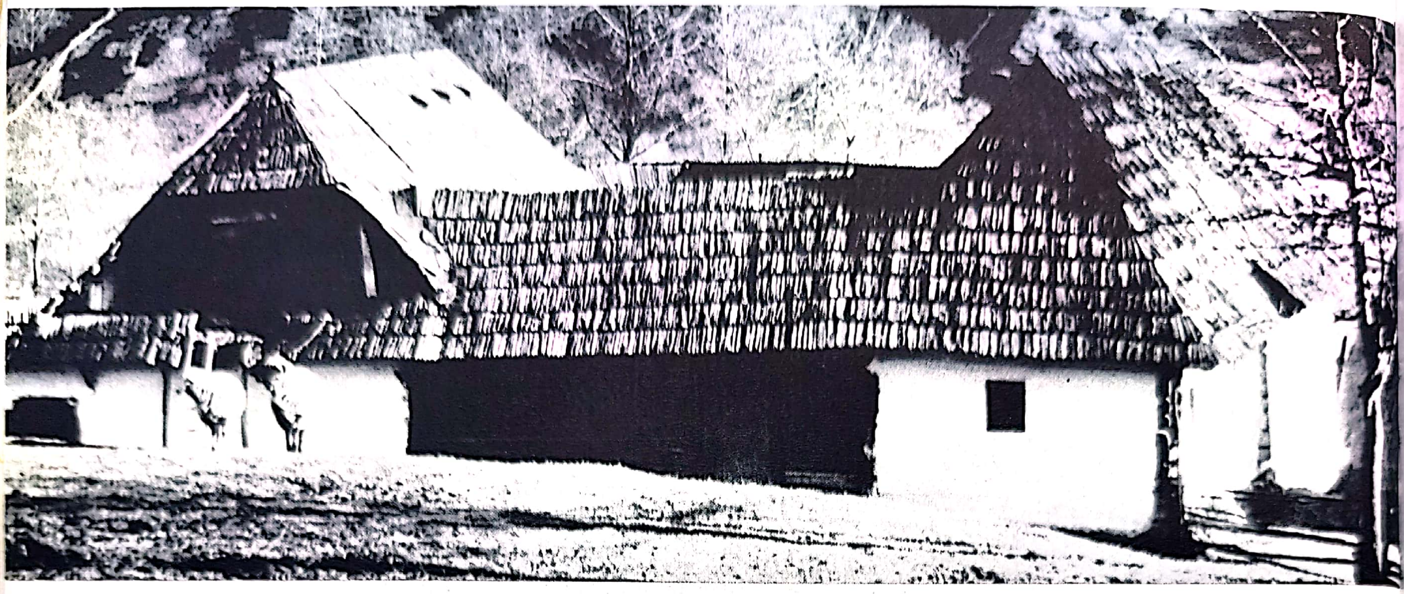
4. Agapia (Moldova).
Casă.

5. Drăguşeni (Podişul Moldovei).
Casă.

6. Munţii Apuseni.
Gospodărie cu şură poligonală.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



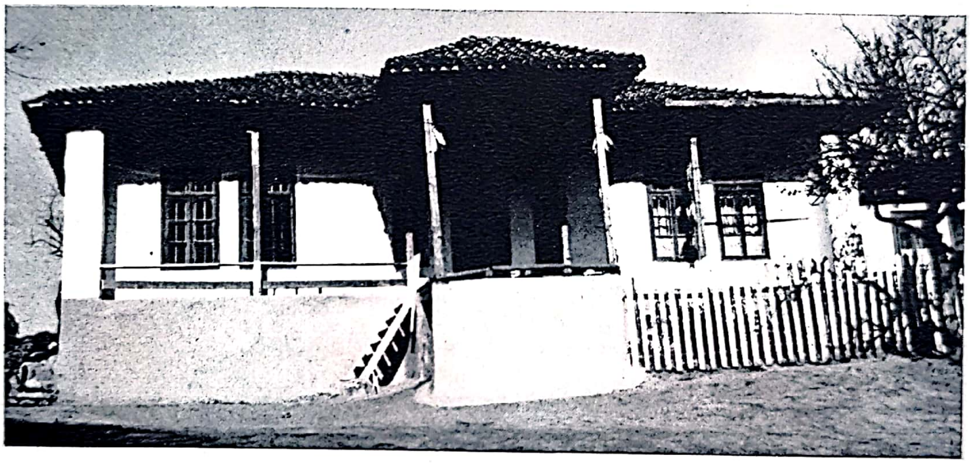
7. *Bran. Casă cu ocol întărit.*

8. *Ţicleni-Gorj. Casă.*

9. *Bărbăteşti (Vîlcea). Casă.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



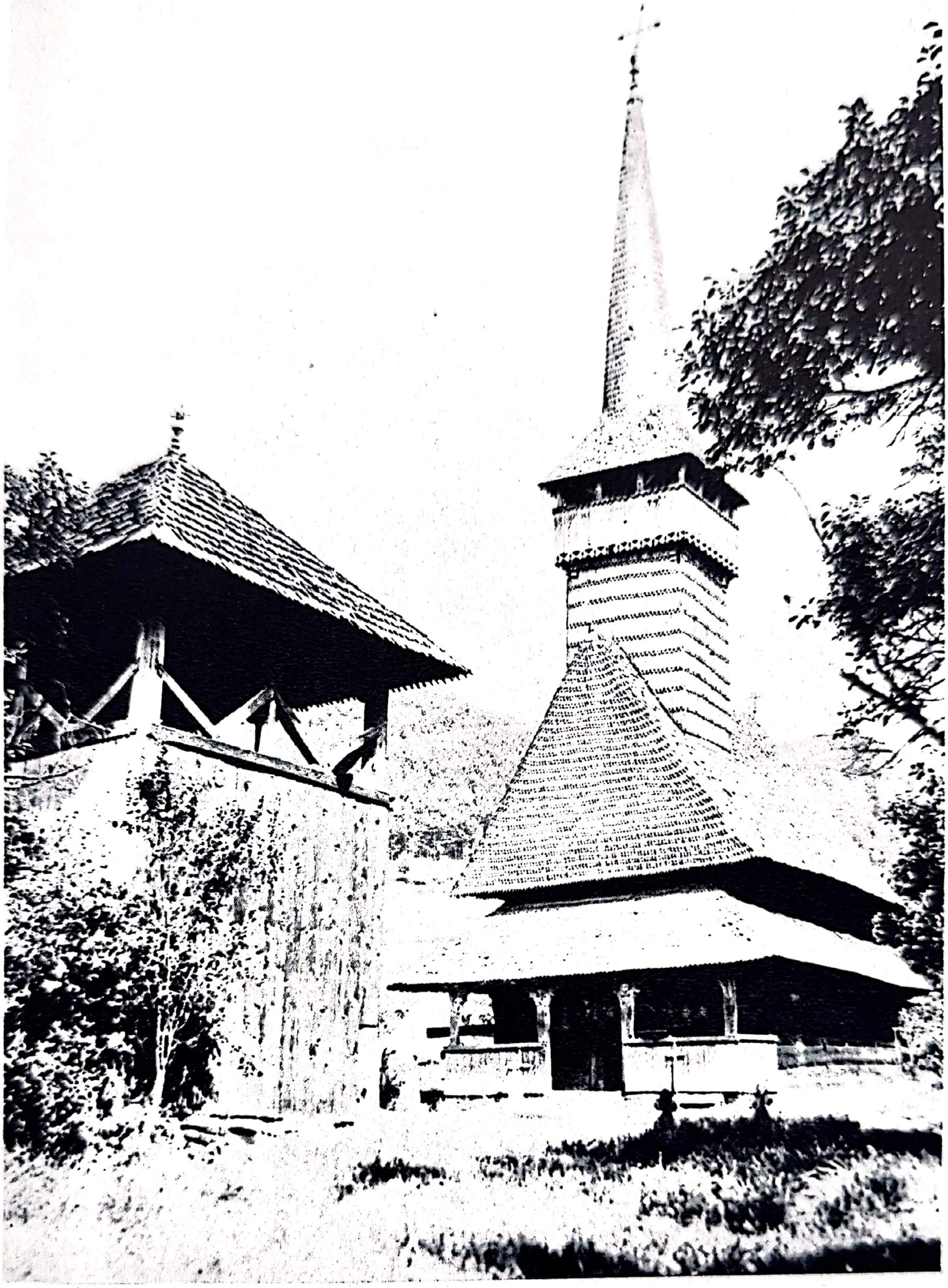
10. Abrud (Transilvania). Casă.

11. Băneasa (Dobrogea). Casă

12. Ținutul Zalăului. Biserică.

Scanned with OKEN Scanner

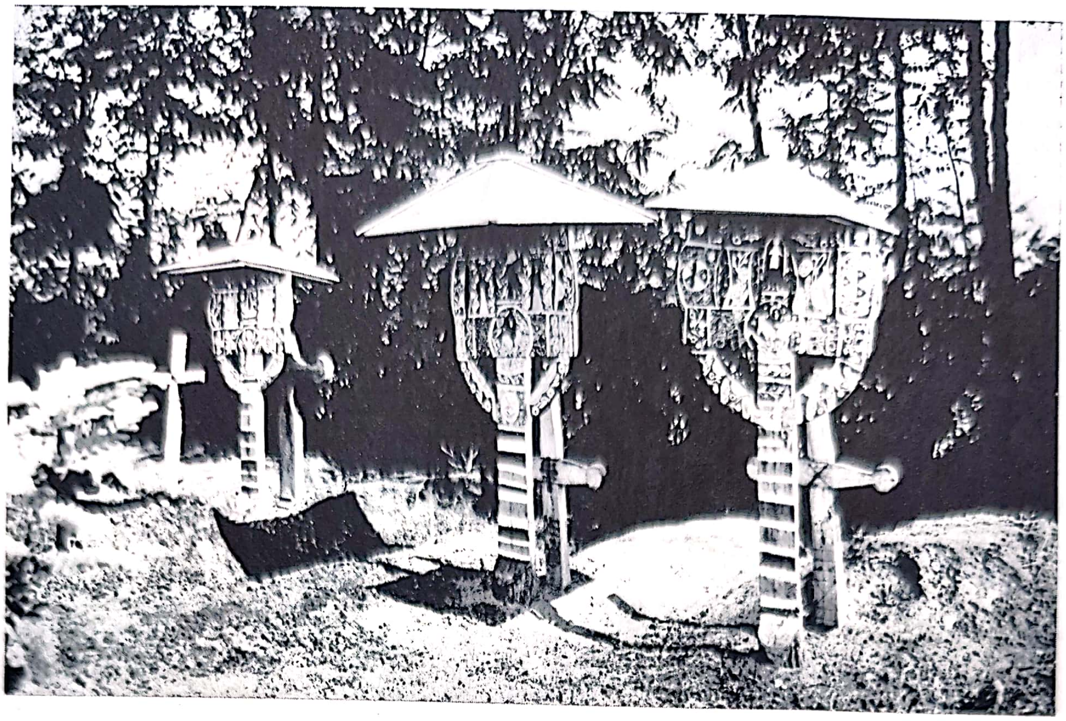
Scanned with OKEN Scanner



13. *Maramureş. Biserică de lemn.*

14. *Strei (Hunedoara). Stîlp de mormînt.*

Scanned with OKEN Scanner

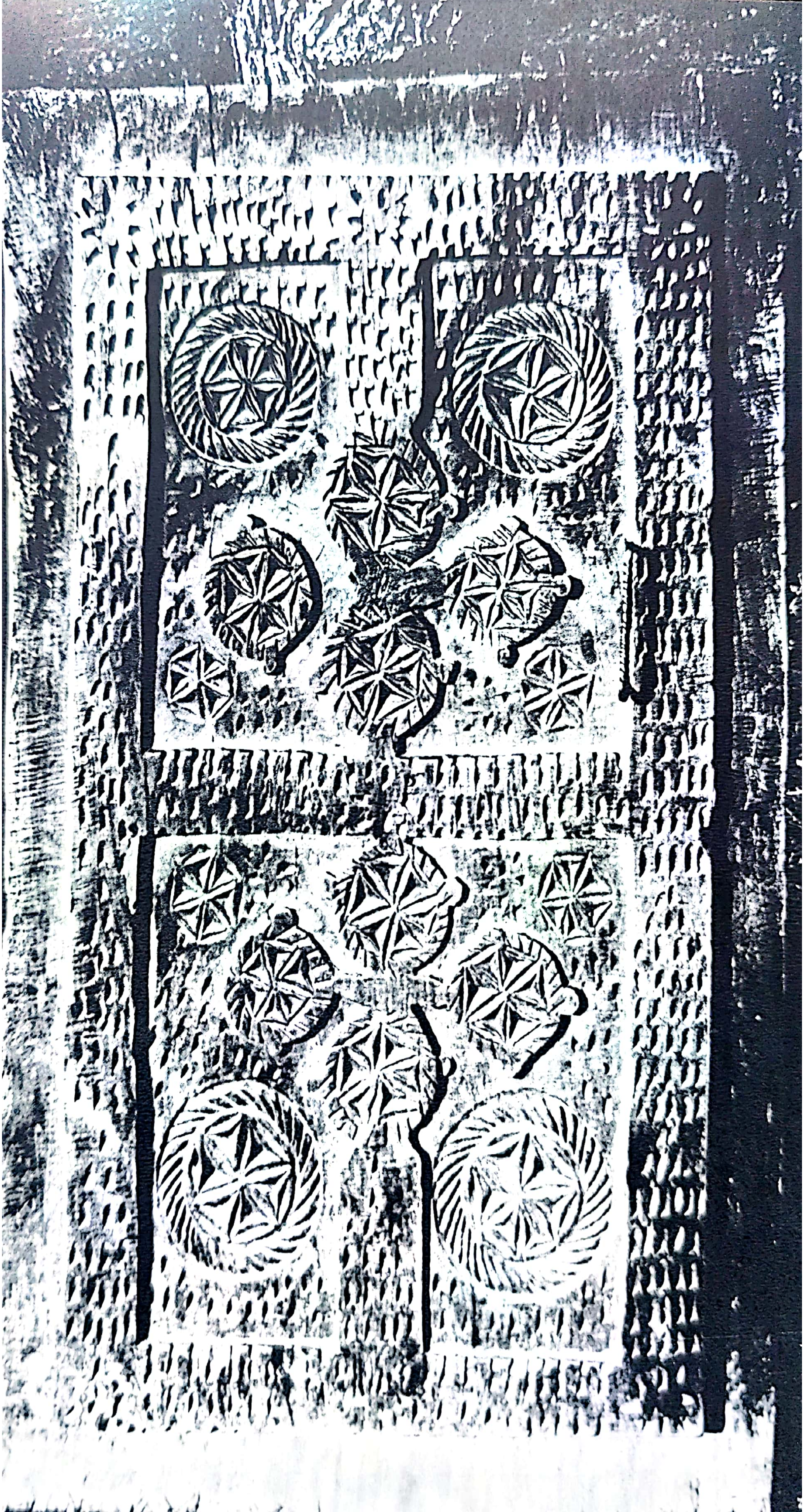


15. Sudul Olteniei. Cruci pictate.

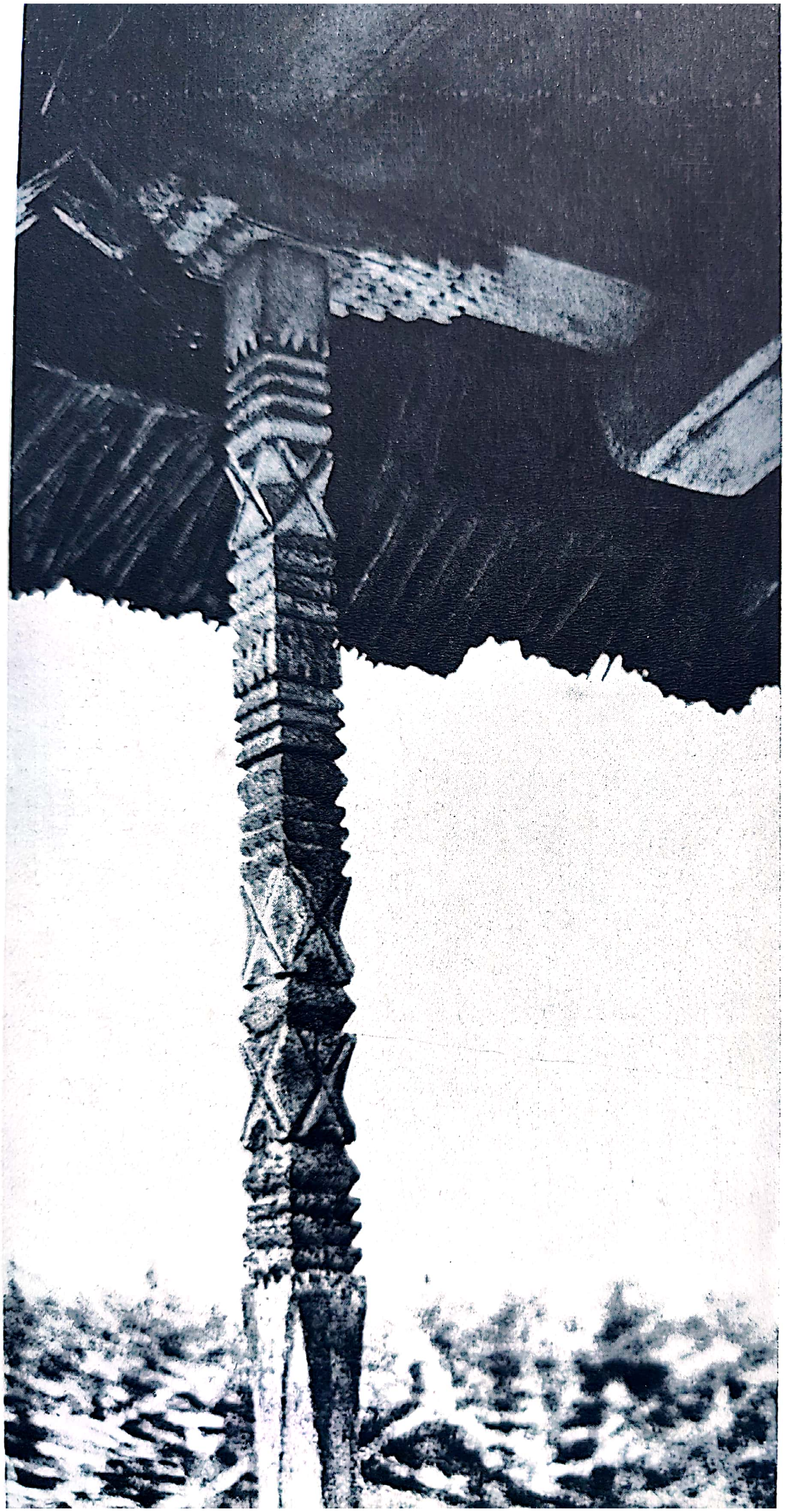
16. Gorj. Cimitir.

17. Ciumîrna (ținutul Zalăului).
Ușa bisericii.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



18. *Drăguşeni (Moldova centrală). Stîlp de casă.*

19. *Băleşti (Gorj). Stîlpi de casă.*

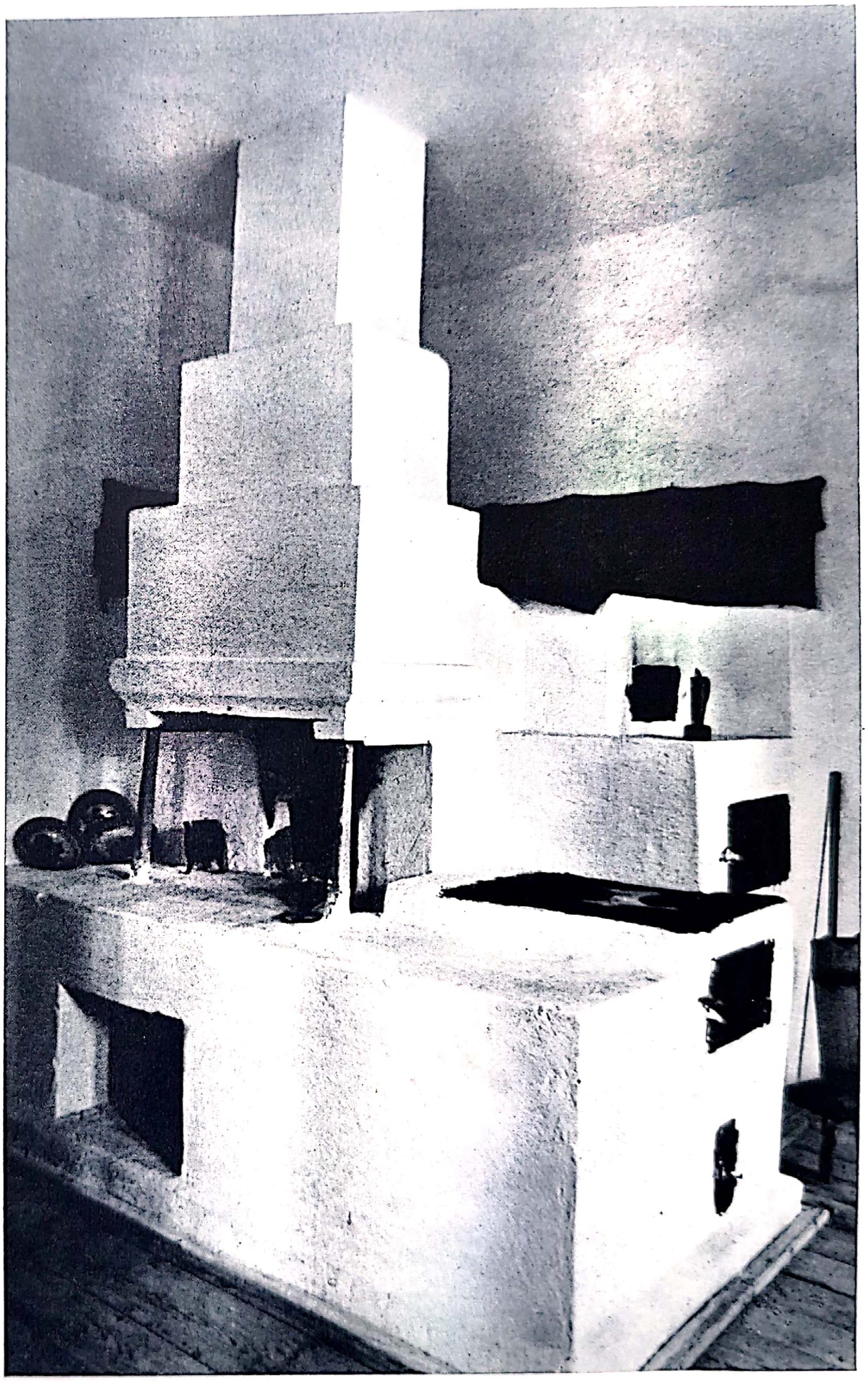
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

20. *Castranova (sudul Olteniei). Interior.*

21. *Fundul Moldovei. Cuptor.*

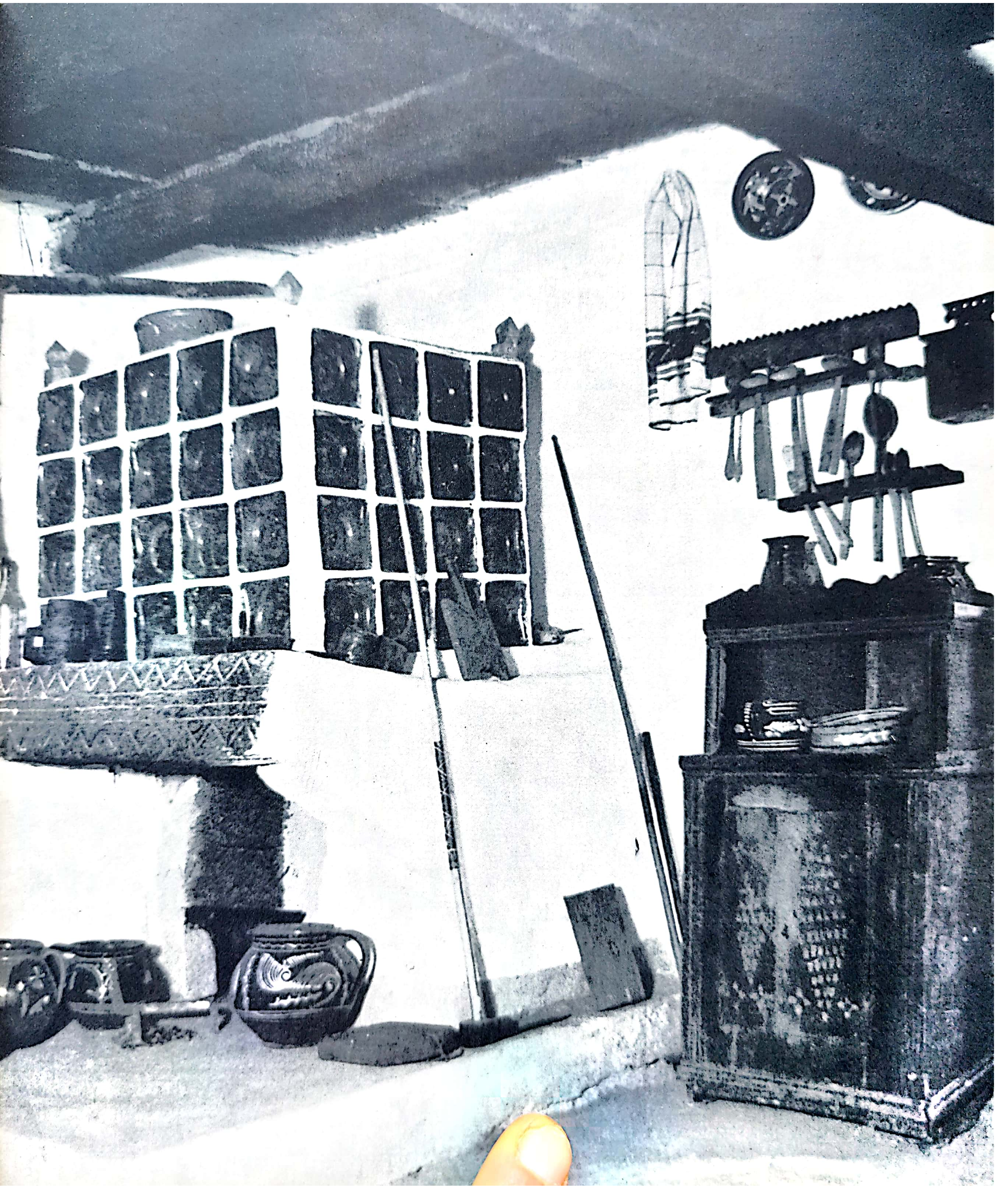


Scanned with OKEN Scanner

22. Scoarță oltenească.

23. Țara Oașului.
Cuptor cu cable smălțuite.

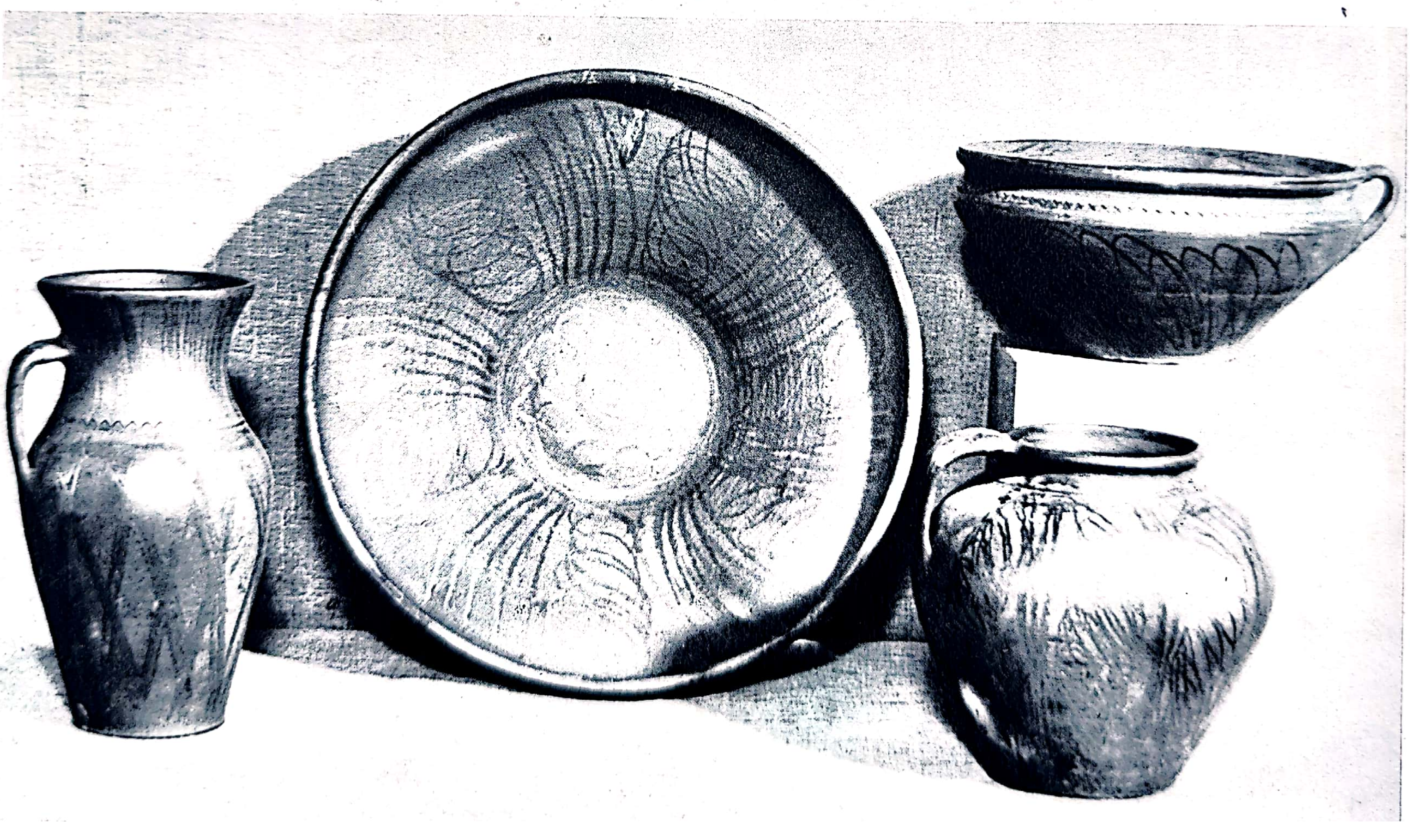
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

24. Marginea (Rădăuți).
Ceramică neagră.

25. Transilvania.
Icoană pe sticlă.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

26. Curtea de Argeş. Chiup.

27. Oboga (sudul Olteniei). Ulcior de nuntă.

28. Ţărani din Arbure (Moldova de nord).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

29. Pereche de țărani din Țara Hațegului.

30. Pereche de țărani din Țara Oașului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

33. Tînără nevastă din Pădureni.

31. Femei și bărbați din Poiana Sibiului.

32. Ceată de feciori din Drăguș.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

34. *Bătrîne din Runcu — Gorj.*

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă vechiul mobilier și este răspîndită în toate regiunile țării în forme ce vădesc o remarcabilă unitate de stil. Cea de a doua categorie reprezintă o influență tardivă și este prezentă mai ales în unele regiuni din Transilvania, ca urmare a îndelungii conviețuiri cu populația săsească. Din prima categorie se cere remarcată lada de zestre. De răspîndire generală în arta populară europeană, lada de zestre s-a menținut pînă astăzi, în casele țărănești din România, ca o piesă esențială a interiorului. Lucrată mai ales din lemn de fag, într-o tehnică ce exclude folosirea cuielor de fier, lada are un decor caracteristic, rezultat din combinarea exclusivă a motivelor geometrice: linii întretăiate, zig-zaguri, romburi, cercuri interferate și mai ales rozeta. Acest ultim motiv, întîlnit de asemenea în arta tuturor popoarelor din Europa, este realizat în nenumărate variante mergînd de la formele simple cu șase raze pînă la complicatele interferențe de poligoane și « vîrtejuri » înscrise în cerc. Nu este fără interes să observăm că lăzile de zestre românești sînt, în ce privește forma, de două tipuri: lada paralelipipedică, avînd capacul plat, și lada cu capacul construit din două scînduri oblice formînd o coamă înaltă ca la casa cu acoperișul în două ape. Aceasta din urmă, aflată mai ales în Transilvania, este o formă romanică. Așezată la capătul lavițelor sau al patului, lada conține zestrea cu care a venit femeia în casă sau pe cea a fetei de măritat. În numeroase regiuni din România, lada este temelia pe care se înalță, uneori pînă la grinzile tavanului, teancurile de scoarțe și țesături, făcînd parte din zestre. O altă piesă importantă a interiorului țărănesc este masa. Împodobită cu ornamente incizate, masa țărănească din România este de trei tipuri: *a)* masa înaltă pe patru picioare. În anumite regiuni din țară și mai ales în cele nordice, acest tip îmbracă o formă specială, de tranziție între ladă și masă. Caracteristic pentru acest tip de masă este faptul că « fața » este mobilă; prin ridicarea ei (cu totul; nu este prinsă în balamale) se descoperă corpul mesei care este adînc și care formează în fond un unic și mare sertar. Ornamentația geometrică este de aceeași factură ca cea a lăzilor de zestre. Ca și la aceasta din urmă efectul estetic al scrijeliturilor este mărit de tonurile diferite (două sau trei în aceeași gamă brun-roșcată sau brun-întunecată) date suprafețelor închise de liniile figurilor geometrice; *b)* masa de tip germanic se întîlnește mai ales în Transilvania și anume în ținuturile românești din apropierea Sibiului și Brașovului. Construită pe două tălpi puternice, masa are un sertar adînc acoperit de o « față » lucrată dintr-o singură bucată de lemn de nuc sau paltin; *c)* masa rotundă, scundă (între 25—60 cm) reprezintă fără îndoială o influență a lumii orientale și balcanice. Întîlnită în numeroase regiuni ale țării, masa rotundă are mai puține elemente decorative. În jurul ei se grupează mici scaune cu fața rotundă sau dreptunghiulară, sprijinite, ca și masa de altfel, pe trei sau patru picioare.

Varietatea regională a tipurilor de paturi folosite de români este mare. În afara paturilor de factură oarecum orășenească, a căror folosire a cunoscut o largă răspîndire în ultimul secol și jumătate, pot fi distinse trei tipuri de paturi, avînd elemente originale. Primul tip, a cărui vechime este desigur apreciabilă, este cel folosit cu precădere în sudul țării și constînd din patru picioare sprijinite pe un fel de tălpi scurte. Lucrate din lemn de stejar, aceste picioare derivate din parii primitivi peste care se întinde un pod de scînduri, sînt sculptate în volume geometrice: cuburi, tetraedre, sfere și semisfere etc. Al doilea tip este cel al paturilor foarte înalte, folosite în Transilvania, în care se urcă cu ajutorul unei bănci ce stă permanent de-a lungul patului și servește drept treaptă. Deseori acest fel de pat este acoperit cu un soi de

baldachin mascat de mulțimea țesăturilor ornamentale. Se cuvine să amintim că în părțile muntoase ale nordului și vestului țării (Munții Apuseni, obcinele Bucovinei) era destul de frecvent în trecut și patul suspendat. Fixat de pereții de bîrne și ancorat de grinzile tavanului printr-un braț de lemn sculptat, patul suspendat permitea folosirea spațiului gol de dedesubt. Al treilea tip, întîlnit foarte rar în părțile de nord ale Moldovei, este cel al paturilor cu stîlpi înalți la colțuri, ce amintește după părerea noastră patul folosit în Renaștere. Stîlpii sînt cioopliți și au ieșituri de care se pot agăța hainele.

Seria mobilelor țărănești poate fi continuată cu lavițele lungi făcute din trunchiuri masive de brad sau stejar cioplit, lungi de 5—8 metri, cît peretele camerei, cu și fără spătar, cu băncile pat. Alături de ele se întîlnesc numeroase forme de scaune cu spătare sculptate, în care ecourile stilurilor culte sînt evidente. O categorie numeroasă constituie dulapurile înalte sau scunde, în care de asemenea se pot regăsi urme ale mobilelor la modă în diferite epoci. Blidarele, polițele, colțarele completează interiorul țărănesc.

În cea de a doua categorie, a mobilierului pictat, pot fi regăsite majoritatea pieselor amintite. Lucrate în tehnica obișnuită a tîmplarilor, mobilele pictate sînt făcute cel mai ades din lemn de brad. Pictura se face în culori de apă cu care se realizează de obicei un decor simplu de linii, puncte, valuri continue, unghiuri etc. Se lucrează însă și cu vopsele de ulei și atunci se dezvoltă un decor floral. Astfel sînt lucrate mai ales lăzile de zestre zise de « Brașov » confecționate de meșteri calificați și care au avut în trecut o mare răspîndire în toate provinciile românești, ele putînd fi întîlnite pînă în Oltenia și Dobrogea.

Pe lîngă sculptura aplicată la ornamentarea exterioară a caselor, a grinzilor interioare și a mobilierului, arta populară românească prezintă o mare varietate de obiecte sculptate în lemn. Legate de viața de toate zilele, uneltele și micile obiecte de uz sau de podoabă pun accente de un deosebit farmec în ansamblul interiorului. Aceste unelte și obiecte fac parte din mai multe categorii legate de destinația lor și de ocupația oamenilor. O primă categorie este cea a obiectelor legate de viața pastorală. În lungile peregrinări pe urma turmelor de oi care făceau de două ori pe an drumuri de sute de kilometri între înălțimile pășunilor carpatice către care se îndreaptă la începutul verii și cîmpiile și bălțile de pe lîngă Dunăre sau de pe țărmurile îndepărtate ale Mării Negre către care coboară la primele semne de toamnă, ciobanii utilizează o foarte numeroasă și variată serie de obiecte de lemn legate de îndeletnicirea lor și care prezintă dublul avantaj al durabilității și ușurinței. Bîtele ciobănești și lingurile de diferite dimensiuni, de la cele mai mici, de mîncat, pînă la cele uriașe cu o capacitate de doi-trei litri, sînt acoperite de o sculptură măruntă și precisă. Micile găleți și cupe în care se mulge laptele de oi, căușele de băut apă încîntă prin formele lor admirabile, prin sculptura lor migăloasă, prin luciul lor de lemn învechit și afumat care le conferă calitățile esențelor rare. Tiparele de caș sînt unele dintre cele mai frumoase obiecte ale artei populare românești. Nedespărțite de cioban sînt anumite instrumente muzicale, cum ar fi fluierele. Lucrate în lemn de prun, legate sau încrustate cu alamă sau plumb, fluierele sînt confecționate într-o serie de centre specializate care aprovizionează marile centre pastorale din munții Sebeșului, Călimanilor sau Apusenilor.

Scanned with OKEN Scanner

O a doua categorie este cea a obiectelor legate de industria casnică textilă. Dintre acestea cele mai importante sînt fără îndoială furcile, care deseori sînt adevărate exemple de virtuozitate. Crestate cu vîrful cuțitului, furcile reprezintă o sculptură de o migală ce ne amintește argintul cizelat al Orientului și fildeșul sculptat. De diferite tipuri, lucrate în tehnici deosebite, împodobite cu un decor exclusiv geometric, furcile de tors românești merită fără îndoială un studiu amănunțit. Alături de furci apar împodobite și alte unelte ale industriei casnice textile: fuse, prisnele, sucale, vîrtelnițe, vătale, războiul de țesut, mosoare etc.

Țesăturile

Mulțimea țesăturilor din interioarele românești este atît de mare, încît termenul folosit curent pentru a desemna aranjamentul lor în genere este legat de verbul « a îmbrăca ». Încăperile sînt « îmbrăcate » cu piese textile. Și într-adevăr, suprafața pereților dispare literalmente sub profuziunea de țesături. Efectul decorativ este excepțional: alături de tonurile potolite și patinate ale lemnului grinzilor și mobilierului, coloritul viu și armonios totodată al țesăturilor, bazat în principal pe combinația cîtorva culori fundamentale, — alb, roșu, negru, albastru — , constituie una din cele mai fericite alăturări. Marele număr al pieselor textile este supus însă unei ordonări riguroase și cu tipic de canon care contribuie din plin la accentuarea ideii de decor organizat al interiorului țărănesc. De aci decurge lipsa oricărei impresii de încărcat sau inutil. Totul este pus după o anumită regulă, șirurile de textile formînd, în Moldova sau Transilvania de pildă, adevărate registre a căror succesiune pe verticală este dictată de greutatea materiei prime întrebuințate: păretarele de lînă la bază, deasupra lor fîșii lungi de țesături de cînepă sau de bumbac, iar mai sus ștergarele lungi de țesături de cînepă sau de bumbac, și mai sus ștergarele mici ușoare (Țara Vrancei). Printre țesăturile de lînă trebuie să fie menționate așa-numitele « lăicere » sau « păretare », lungi fîșii de țesături (pînă la 16 metri) înguste (60 cm — 1 m), care înconjură uneori de jur împrejur pereții unei încăperi la înălțimea lavițelor sau a băncilor. Ornamentația vechilor păretare era simplă: dungi verticale de culori alternante (2—3 culori) pe un fond mai adesea roșu. Cu timpul au apărut între dungi și motive alese: puncte, linii, valuri. Pînă azi păretarele sînt foarte frecvente. În unele părți din țară (Moldova mai ales) se fac și păretare de cînepă de un frumos colorit. Cu timpul, fîșiile de păretar s-au cusut cîte două sau trei pe lățime și au dat naștere scoarțelor vechi țărănești și învelitorilor de pat sau de masă.

Pe lîngă scoarțele alcătuite din foi de păretar cusute laolaltă și la care principiul ornamentației rămîne cel al repetiției și alternanței, fără limită, succesiunea vîstrelor (dungi) putînd fi continuată fără de sfîrșit, există însă și importanta categorie a scoarțelor în care compoziția este organizată pe principiul cîmpului central și al chenarelor uneori triple sau cvadruple. Această categorie pe care o credem dezvoltată și în legătură cu producția de țesături mănăstirești și boierești, are o mare valoare artistică. Scoarțele românești sînt răspîndite în aproape

Scanned with OKEN Scanner

toate regiunile țării. În unele din aceste regiuni s-au produs însă exemplare care au atras atenția colecționarilor din lumea întreagă. Scoarțele oltenești, moldovenești, hațegane, bănățene, cele de Maramureș și din ținutul Ciucului, sînt adevărate opere de artă figurînd în marile muzee. Fiecare din aceste familii de scoarțe are anumite caracteristici distinctive, fie în ce privește compoziția și natura decorului, fie în ce privește coloritul. Foarte pe scurt vom aminti de pildă că scoarța moldovenească are în genere un fond albastru sau verde închis pe care sînt alese motive florale puternic stilizate printre care și cunoscutul « pom al vieții » figurat deseori ca un trunchi înalt formînd axul longitudinal al scoarței cu ramuri simetrice schițate sumar și cu păsările simbolice (două afrontate) în vîrf. Scoarța bănățeană are un cîmp central limitat de un chenar foarte lat; pe fondul roșu aprins sînt alese motive geometrice. Scoarțele maramureșene ca și cele din Ciuc sînt colorate în tonuri stinse: cafeniu, verde, galben închis. Motivele geometrice încadrează siluete stilizate de oameni și animale. Figurile umane, schematic tratate, sînt deseori înfățișate prinse de mînă în lanț continuu; este cunoscutul motiv al horei, întîlnit și în țesăturile nordice germane și slave din Polonia, Prusia, Lituania. În scoarța oltenească cu fondul roșu sau albastru și cu triplele chenare în care intră și albul ca fond, întîlnim o întreagă lume de flori, păsări și animale, tratate cu o neasemuită fantezie într-o manieră stilizată. Fără îndoială că în scoarțele oltenești, moldovenești și bănățene se regăsesc ecouri puternice ale țesăturilor orientale. Uneori scoarțele oltenești fac impresia unui tablou în care elementele au fost puțin amestecate, puțin schimbate, și din înțelesul primordial al căruia nu au mai rămas decît elemente disparate. Scenele de vînătoare de pe covoarele persane, sau cele de cult religios, miturile și legendele orientale s-au transformat într-o viziune realistă, mai aproape de pămînt, am spune, țărănească, asupra lumii. Modelele s-au pierdut, sensul simbolurilor de asemenea. Pasărea din vîrful pomului vieții, aducătoare a « apei vieții » sau păzitoare a « izvorului vieții » de la rădăcina lui, din străvechi mituri orientale, s-a transformat în cucul plaiurilor noastre, sau chiar în banale, dar atît de atrăgător tratate, rațe. Au persistat totuși animalele exotice cu forme curioase care au izbit spiritul de observație al țesătoarelor: apar în scoarțele oltenești cămile și lei, papagali. Apar uneori și personaje orientale ce inițial vor fi fost impozante, investite cu atributul suveranității — umbrela — dar care în curentul modei secolului al XIX-lea s-au transformat în jupînese cu malacov și umbreluță. Este fără îndoială o destrămare de înțelesuri, dar este în același timp o viguroasă recompunere, căreia nu i se poate tăgădui o puternică undă de poezie a cărei esență stă în factura cu totul originală a tratării plastice.

Nu putem aici decît trece sumar în revistă toată varietatea de cuverturi, macaturi, țoluri, năframe, perne, ștergare, fiecare cu notele sale proprii de tehnică și ornamentație, îndeplinind funcții decorative diverse. Iată de pildă felul, atît de deosebit de la regiune la regiune, în care se așează ștergarele. În Țara Bihariei din vestul Transilvaniei ele sînt puse în jurul strachinelor smălțuite, încadrîndu-le ca niște mici draperii. În Năsăud (centrul Transilvaniei, mai ales în Țara Oltului și în satele din Mărginime) ștergarele, de dimensiuni diferite, acoperă aproape în întregime pereții, fiind întinse desfășurat. Cele lungi încadrează ca niște perdele ferestrele și marile icoane de sticlă. Șiruri de ștergare « în pînză », adică lăsate așa cum ies din războiul de țesut, netăiate în bucăți, se atîrnă de grinzile tavanului formînd un decor

original, asemănător cu planurile succesive ale culiselor de teatru. În ținuturile moldovenești ștergarele mari alternează cu cele mici și pătrate, numite « năframe ». Ele se pun deasupra păretarelor, între ferestre, precum și deasupra lor; uneori ele încadrează fotografii, oglinzi sau icoane. În părțile de nord ale Munteniei și Olteniei, în Argeș și Vîlcea, ștergarele mici se prind pe pereți în chip de fluturi cu aripile desfăcute. În Țara Oașului și în Maramureș, bucăți mari de țesături de cînepă sau bumbac, împodobite cu alesături geometrice roșii și negre, sînt prinse pe « culmile » (grinzi așezate în partea de sus a pereților) de deasupra patului.

Ceramica

În viața țărănească ceramica a ocupat, și în parte mai ocupă încă, un loc foarte important. În trecut aproape toate vasele necesare pregătirii mîncării și păstrării lichidelor erau făcute din lut ars. În afară de aceste nevoi de ordin utilitar, ceramica mai împlinește și funcția estetică de împodobire a interiorului. Coloritul variat al smalțurilor de pe strachinile și canceele agățate de blidare sau de grinzile tavanului dă încăperilor o notă de vioiciune care întregește ansamblul ornamental compus din textile și mobilier. Locul pe care ceramica îl ocupă în viața satelor românești se poate deduce și din mulțimea centrelor de olărie care se găsesc răspîndite pe întreg teritoriul țării noastre. Nu există regiune care să nu-și aibă centrele ei specializate de olărie. Și fiecare centru produce o ceramică de anumite forme și decorată într-un anumit fel, potrivit cu nevoile și gusturile populației din regiunea respectivă.
Tradiția ceramicii românești este veche și strălucită. Pe teritoriul locuit de români s-a dezvoltat încă din neolitic o admirabilă ceramică. Este destul să amintim ceramica de Cucuteni, cunoscută în toată lumea pentru formele vaselor și pentru splendida ei ornamentică și cromatică. Peste această străveche tradiție locală, care desigur că s-a transformat în decursul unei perioade de timp atît de lungi, s-au suprapus tradițiile nu mai puțin strălucite ale ceramicii meridionale romane și grecești. Mai tîrziu, în ceramica românească au pătruns influențe ale ceramicii orientale de o splendoare coloristică. Toate aceste tradiții se pot regăsi și recunoaște în ceramica românească, bineînțeles cu adaptările și transformările impuse de nevoile de viață și ale gustului populației țărănești. Ceramica românească are caractere proprii bine definite izvorîte din puternicul fond local și în care se regăsesc topite într-o unitate nouă elemente de formă sau cromatică aparținînd tradițiilor amintite. Pînă în zilele noastre s-au menținut o serie de elemente care se cuvin a fi menționate, astfel ceramica cu pastă neagră s-a păstrat cu forme și tehnici de ornamentare identice cu cele din preistorie pînă azi, pe o mare suprafață a României, incluzînd Moldova întreagă și mare parte din sud-estul Transilvaniei. Forma de strachină de tip La

Scanned with OKEN Scanner

Tène, cu pereții construiți din planuri drepte îmbinate în unghiuri, ca și o serie de motive legate probabil de arta celților, s-au menținut aproape neschimbate în multe regiuni din țară, dar mai ales în Oltenia. Formele amforelor greco-romane sînt moștenite în marea producție a elegantelor ulcioare românești. Tehnica decorativă a sgrafitajului ca și gama coloristică bizantină (galben, verde) mai puteau fi întîlnite la începutul acestui secol în anumite zone.

După culoarea pastei, ceramica românească se împarte în două mari familii: ceramica roșie și ceramica neagră. Este bine să se știe că diferența de culoare nu rezultă din compoziția diferită a pastei, ci din felul de ardere în cuptor. Pentru a obține culoarea neagră, spre sfîrșitul arderii cuptorul este acoperit. În felul acesta se producea o ardere inoxidantă ce conferea pastei o culoare ce merge de la cenușiu la negru. Trebuie amintită și tehnica specială de ornamentație a ceramicii negre care se face prin lustruirea cu o piatră specială.

Smălțuirea se aplică numai la ceramica roșie. Numeroase centre produc însă și ceramică roșie nesmălțuită, la care efectul decorativ este realizat prin perfecțiunea formelor și prin împodobirea cu motive simple, geometrice, realizate prin colorare cu pămînturi colorate.

Din punctul de vedere al tehnicii ornamentale, ceramica românească se împarte în trei categorii. Prima categorie o constituie ceramica ornamentată prin desen pe angobă. Unealta tradițională cu care se trasează liniile și contururile este « cornul » , un corn de vită cu pană de gîscă la vîrf. Cornul servește ca recipient pentru culoarea fabricată din hume colorate care se scurg în fir subțire prin pana de gîscă. O a doua categorie este cea a ceramicii sgrafitate realizată prin zgîrierea cu un vîrf metalic a angobei în așa fel, încît să apară, pe liniile desenului, culoarea de fond a pastei. După cum am spus este o tehnică de decorație venită la noi din lumea bizantină a evului mediu. A treia categorie este alcătuită de ceramica cu ornamente în relief. Este o tehnică ornamentală întrebuințată în centrele din sud-vestul țării (Țara Zarandului, Banatul, Oltenia, Muntenia) și se utilizează cu deosebire la vasele de mari capacități (« chiupurile », « oțetarele » pînă la 30 litri). Ea se prezintă sub forma unor șnururi de pastă alveolate care se aplică pe suprafața vaselor pentru întărirea pereților. În cîteva centre din aceeași parte a țării (Oboga, Curtea de Argeș etc.) intervin în ornamentație și figurine — lei, șerpi, păsări, elemente antropomorfe, — care se aplică pe umerii urcioarelor mari, de nuntă și pe oale.

Este greu să dăm aici o idee despre nenumăratele tipuri de vase produse de olarii români: strachini, blide, talere cu buze înalte, rotunjite sau răsfrînte, urcioare pentru purtat apa, de diferite mărimi, cu gîtul înalt sau scurt, cu mînere masive sau găurite și prevăzute cu mici butoane cu orificii pentru băut apă, cu gura circulară, bi și trilobată, oale pentru fiert, oale pentru lapte, căni înalte, vase cu flori, tigăi, forme de cozonaci și prăjituri, sfeșnice, cădelnițe, mașini de călcat, fluiere, jucării, figurine, cahle, bolduri pentru coama acoperișului casei etc.

Scanned with OKEN Scanner

Cromatica ceramicii româneşti se caracterizează prin întrebuinţarea unui număr restrîns de culori. Cele mai utilizate sînt: roşu, negru-brun, galben, verde, alb. Sub influenţa ceramicii săseşti care folosea mult albastrul de cobalt, pe vasele din Transilvania apare şi această culoare.

Pictura pe sticlă

Pictura ca tehnică decorativă este, în genere, rar întrebuinţată în arta populară românească. Singura excepţie mai importantă o constituie icoanele pe sticlă, gen de artă populară, al cărei domeniu de manifestare este limitat la Transilvania şi care trebuie pus în legătură cu unele influenţe venite din Boemia în cursul secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, precum şi cu meşteşugul adus de habani, o sectă religioasă venită cam din aceleaşi locuri şi stabilită în Transilvania la acea epocă.

Au fost cîteva centre producătoare de icoane pe sticlă, dintre care unul renumit, cel de la Nicula. În afară de el însă s-au produs frumoase icoane în părţile Zarandului şi Sebeşului, în preajma Făgăraşului, ca şi în Maramureşul ale cărui contacte culturale cu Slovacia au fost în trecut strînse.

Lucrate pe dosul sticlei, aceste icoane impresionează prin calitatea culorilor întrebuinţate: un roşu puternic, un albastru şi un verde intens amintind smalţurile persane, un alb lăptos, un cenuşiu-argintiu cald. Petele de culoare sînt deseori despărţite de linii negre, îngroşate, amintind pictura murală din vechile biserici de lemn din Transilvania. Înfăţişînd de cele mai multe ori chipuri de sfinţi şi mai rar scene evanghelice, în icoane au pătruns deseori şi elemente legate de viaţa şi preocupările ţărăneşti, precum şi unele inspirate din foclorul local. Iconografia lor, în care elemente orientale se întîlnesc cu cele occidentale, prezintă un deosebit interes.

Pictate la început cu pensula, ele au început mai tîrziu (secolul al XIX-lea mai ales) să fie lucrate cu şabloane, tehnică ce a ocazionat numeroase inversări de poziţii şi inscripţii datorită amestecului de tipare pozitive şi negative. Într-o ultimă fază aceste şabloane au servit la elaborarea unor gravuri de lemn cu ajutorul cărora s-au tras pe hîrtie icoane în serie, ieftine.

Amintim tot aici şi frumoasele ouă încondeiate. Lucrate cu migală într-o tehnică simplă (colorare prin rezervare de spaţii acoperite cu ceară), ouăle încondeiate au atras atît prin frumuseţea coloritului, cît şi prin interesul pe care îl prezintă zecile şi sutele de motive miniaturale folosite. Numeroase elemente decorative de pe scoarţe sau crestături se întîlnesc şi pe coaja lustruită a ouălor.

Scanned with OKEN Scanner

Portul

Aspectele de artă ale costumului țărănesc românesc formează unul din cele mai vaste și în același timp mai complexe domenii ale artei populare românești. Aici nu mai avem a face cu un singur «gen» de artă folosind o anumită materie primă prelucrată în una sau mai multe tehnici specifice, ci ne aflăm în fața unui ansamblu artistic la alcătuirea căruia participă materii prime diferite și bineînțeles tehnici distincte. Unele din aceste categorii participante la compunerea costumului ar putea fi tratate în mod de sine stătător, în condițiile unei prezentări mai ample. Este destul să amintim de pildă importanta ramură a prelucrării artistice a pieilor. Zecile de centre specializate în confecționarea cojoacelor mari, a pieptarelor de piele brodată, a chimirelor de diferite tipuri (brodate, încrustate, presate), a opincilor, oferă un vast material de studiu în oricare din regiunile României. Tot atît de interesantă ar fi și o investigare a artei prelucrării metalelor, — plumb, zinc, alamă, aramă, argint și aur din care se confecționează o serie întreagă de obiecte auxiliare ale portului, — ținte, cătărămi, discuri mici — , precum și gama atît de variată a podoabelor femeiești — cercei, inele, ace, zale cu cheițe etc. Tot așa s-ar putea vorbi despre meșteșugul confecționării pălăriilor de pîslă, sau despre cel al sumănarilor specializați în croirea și ornamentarea hainelor lungi — sumane, mantale, ipîngele. Ca să nu mai pomenim de însăși arta țesutului și de arta cusăturilor care ele singure ar putea forma obiectul unor studii speciale. În limitele prezentării noastre însă, noi ne vom ocupa numai de caracterele costumului popular românesc luat ca întreg, încercînd să-i arătăm elementele definitorii.

Unitatea felului de a se îmbrăca al populației țărănești din toate regiunile României apare cu ușurință oricui străbate și cercetează aceste regiuni. Chiar atunci cînd la prima vedere impresia de diversitate, reală din anumite puncte de vedere, pare predominantă, unitatea de fond este totuși evidentă. Această unitate fundamentală a costumului românesc este prezentă în toate aspectele esențiale ale portului: materia primă folosită, croiala, ornamentația și cromatica. Nota dominantă a costumului românesc în ceea ce privește materia primă este întrebuințarea țesăturilor albe de lînă, cînepă, in sau bumbac. Această trăsătură este caracteristică și pentru ramurile de populație românească din sudul Dunării. Pe această unitate a materialului întrebuințat se sprijină și unitatea de croi care are ca lege de bază tăietura simplă și folosirea integrală a tuturor bucăților rezultate din tăierea bucății dreptunghiulare de țesătură. Această economie nu se face însă în dauna aspectelor estetice ale pieselor de port ci, dimpotrivă, este îmbinată cu realizarea unor efecte artistice deosebite, obținute tocmai prin simplitatea soluțiilor. Frumusețea liniilor născute dintr-o raționalizare perfectă a tăieturilor este rezultatul unei îndelungi tradiții și practici care s-au transmis de-a lungul timpului de la generație la generație. Unitatea și continuitatea elementelor principale de croială pe care le constatăm la costumul românesc sînt atestate iconografic, printre altele, de puternicele asemănări, mergînd uneori

pînă la identitate, pe care costumul românesc de azi, fie el în Transilvania, Moldova, Dobrogea, Muntenia, Oltenia sau Banat, le are cu cel purtat de Dacii reprezentați în imaginile săpate în piatră ale unor monumente romane dintre care Columna lui Traian de la Roma este cel mai vestit. Unitatea de bază a croielii cămășilor bătrînești femeiești și bărbătești, a cioarecilor și ițarilor, a sumanelor, a cojoacelor, a obielelor și opincilor poate fi constatată sau reconstituită pe teritoriul tuturor provinciilor istorice românești.

Aceeași unitate se vădește și în cel de al treilea aspect esențial al costumului: decorul. Ornamentica românească se caracterizează, în ceea ce privește compoziția și în ansamblul costumului, prin dispoziția ei foarte măsurată. Costumul românesc are o ornamentație discretă și în același timp de efect. Rezultatul acesta este obținut prin plasarea ornamentelor în cîmpuri precis delimitate care pe de o parte fac ca liniile croielii să fie subliniate, și odată cu ele și cele ale corpului omenesc, conferind costumului un caracter sculptural, iar pe de altă parte pun în valoare însăși motivele decorative. Costumul românesc, femeiesc sau bărbătesc, din toate regiunile țării, are mari spații rezervate fondului care, datorită culorii albe, dau întregului ansamblu o notă de distincție. Principalele cîmpuri ornamentale la costumul femeiesc, mai împodobit decît cel bărbătesc, sînt plasate: în jurul gîtului, pe umeri, pe mîneci, la piept și pe poale. În ceea ce privește factura motivelor decorative, acestea sînt în marea lor majoritate motive geometrice dispuse după regulile repetiției, simetriei sau alternanței. Chiar atunci cînd sursa de inspirație a unora dintre motive o constituie elemente din natură —flori, păsări, animale, mai rar figura omenească — ele sînt supuse mai totdeauna unui puternic proces de stilizare. Este drept că apar și motive florale și zoomorfe, redate fidel după modelele lor din natură, dar acestea reprezintă un strat mai recent al ornamenticii românești.

Cel de al patrulea element de unitate al costumului românesc este cromatica. Coloritul textilelor românești în general și al costumului în special, se caracterizează printr-o anumită sobrietate și reținere în utilizarea gamei cromatice. Chiar atunci cînd se folosesc uneori tonuri mai vii, cum este în cazul țesăturilor și cusăturilor oltenești sau bănățene, armonizarea făcută cu un mare simț al nuanțelor duce la combinațiii de culori cărora nu li se poate tăgădui rafinamentul. Culorile de bază întrebuințate în decorul costumului românesc sînt: roșul, negrul și firul de aur. Calitatea coloritului este determinată, pentru piesele vechi, și de folosirea culorilor vegetale produse în gospodărie. Discreția coloritului, efectele simple de contrast, completează și se armonizează cu motivele geometrice și cu plasarea lor pe cîmpurile delimitate de liniile drepte ale croielii.

Unitatea nu înseamnă însă monotonie. Dimpotrivă, varietatea costumului românesc, menținută în cadrul unității sale de stil, este foarte mare. Fiecare din ținuturile românești are — în ceea ce privește costumul — o notă dominantă care îl caracterizează și îl definește în tabloul general al portului românesc. În cadrul marilor provincii istorice costumul se diferențiază pe zone etnografice mai restrînse determinate pe baza unui complex de factori. Aceste zone etnografice sînt unități teritoriale, uneori foarte mici, alcătuind așa-numitele «țări» în care s-a dezvoltat de-a lungul vremurilor o viață socială specifică, determinată de condiții istorice și economice diferite. Formele de cultură materială și deci și costumul reflectă particularitățile acestor zone.

Scanned with OKEN Scanner

Costumul femeiesc este compus din următoarele piese: învelitoare de cap, iie scurtă sau cămașă cu poale, brîu și bete, catrință sau fotă, pieptar de piele, haină lungă de dimie, obiele, opinci. Fiecare din aceste piese prezintă tipuri și variante regionale, după cum în unele regiuni o piesă sau alta poate să nu intre în componența costumului local. Una din clasificările importante ale costumului femeiesc este cea care are drept criteriu felul în care este croită piesa ce ține locul fustei, îmbrăcînd partea inferioară a corpului. Astfel în timp ce în Oltenia caracteristic este « vîlnicul » (un soi de fustă țesută, largă și încrețită, cu dungi verticale colorate), în Muntenia și Moldova se poartă « fota » (o bucată de țesătură dreptunghiulară) ce înfășoară strîns și fără falduri corpul, piesă de îmbrăcăminte de tip străvechi, cunoscută încă din antichitate. În Transilvania se poartă două bucăți de țesături dreptunghiulare (una în față și alta în spate) numite « catrințe », de diferite dimensiuni. O variantă aparte a catrințelor trebuie socotit « opregul » din Banat, constînd dintr-o bucată mică de țesătură de care atîrnă fire lungi. Tipul de opreg cu franjuri se întîlnește și la românii din sudul Dunării. Tot atît de importante pot fi și clasificările care au drept criteriu cămașa sau învelitoarea de cap reprezentate pe teritoriul românesc într-un număr mare de tipuri și variante. La piesele de costum enumerate trebuie adăugate diferitele feluri de podoabe care măresc interesul costumului femeiesc românesc.

Costumul bărbătesc se compune din: căciulă sau pălărie, cămașă, brîu sau chimir de piele, ițari sau cioareci, pieptar de piele, haină lungă de dimie, obiele, opinci. Printre diferențierile care se pot stabili între variantele regionale ale costumului bărbătesc, este cea legată de tipologia cămășii în care distingem: cămașa lungă bătrînească purtată pe aproape întreg teritoriul țării cu excepția unor zone din nord-vestul Transilvaniei, cămașa cu clin central de o croială particulară purtată în ținuturile din Munții Apuseni și din sud-vestul Transilvaniei, cămașa cu fustă încrețită din zonele pastorale subcarpatice, cămașa scurtă din nord-vestul țării și tipul mai recent al cămășii cu umeri căptușiți.

Țesăturile necesare confecționării costumului, ca și întreaga ornamentație, sînt și azi realizate în cea mai mare parte în cadrul gospodăriei țărănești. Foarte puține materiale provenite din comerț intrau în trecut în compunerea costumului popular.

Tabloul general al costumului popular românesc este însă mult mai complex. Intervin o serie de diferențieri în legătură cu anotimpul (costum de vară, de iarnă), cu vîrsta, cu starea civilă (costum de tineri neînsurați, de oameni însurați, de bătrîni), precum și cu anumite ocazii (nunta, sărbătorile). Unele piese ale costumului se leagă de specificul unor ocupații. Așa sînt saricile lungi mițoase, bituștile și glugile ciobanilor.

Ornamentica

Într-un mare muzeu european ce ar fi dedicat eventual culturilor populare din toate țările continentului nostru, arta populară românească ar ocupa un loc important și foarte original dar mai ales aparte și bine precizat. Printre trăsăturile care ar contribui la definirea unui stil

Scanned with OKEN Scanner

propriu al artei populare românești, ornamentica ar fi fără îndoială una cu deosebită pondere. În același timp, pentru privitorul făcînd parte din publicul larg, ornamentica ar fi și cheia cea mai la îndemînă, dacă nu pentru înțelegerea, cel puțin pentru identificarea artei populare românești. Într-adevăr, natura materiei prime folosite, nivelul procedeelor tehnice și al uneltelor întrebuințate, tipologia formelor și evoluția lor, legătura cu momentul istoric și cu mediul determinat de factorii de producție, sînt lucruri mai greu accesibile, necesitînd o pregătire de specialitate. Ornamentica însă este învelișul cel mai dinafară, și deși intim legată de elementele amintite mai sus și care în fond o condiționează, este totuși partea expusă direct privirilor, este haina care îmbracă. Iar această haină este, în arta populară românească, strălucitoare. Deosebita atracție pe care o exercită arta populară românească în general și ornamentica acesteia în special își are rădăcinile în realizarea în grad înalt a unei legi esențiale a frumosului artistic: unitatea în varietate. O extraordinară varietate de scheme decorative, explicată prin dezvoltări specifice ale istoriei diferitelor regiuni, este cuprinsă între coordonatele unui sistem ornamental întemeiat pe o străveche tradiție și exprimat în toate genurile artei populare românești. Pentru cercetătorul avizat, atracția este și mai mare: ornamentica populară românească — am spus-o și la începutul acestei prezentări — este un imens și pasionant domeniu de studiu. În cîmpul înflorat al scoarțelor, pe furcile de tors din lemn, în cusăturile pieselor vestimentare, pe pereții caselor, pe vasele de pămînt, apar deseori, într-o manieră proprie decorativismului popular românesc, motive cu origini îndepărtate, trădînd lungi și încă misterioase peregrinări din lumea balcanică, din cea a Orientului mijlociu, și uneori chiar de pe malurile învăluite în legende ale Indusului. În întîmpinarea acestora parcă răzbat alteori ecouri ale evului mediu și ale Renașterii occidentale și central-europene precum și acelea ale vastelor cîmpii și păduri din nordul slav și germanic. Grefate și topite în fondul puternic și unitar al artei locale, însemnele depărtărilor au partea lor de farmec în unitatea stilistică a ornamenticii românești.

Ornamentica populară românească are două mari modalități de expresie: geometrismul și stilizarea. Limita dintre ele este uneori greu de surprins: linia ondulată poate fi tot atît de bine o reprezentare pur geometrică generată de ritm și mișcare, ca și o reprezentare stilizată a șarpelui. Aceste modalități de expresie pot fi întîlnite încă la originile artei populare românești, așa cum atestă mărturiile numeroaselor materiale arheologice impresionînd prin persistența lor de două sau trei milenii pe teritoriul locuit de poporul român. Călătoria în timp, demonstrînd o impunătoare continuitate de viață istorică, este dublată de o călătorie în spațiu, dînd prilejul recunoașterii acelorași modalități de expresie în toate provinciile românești — Oltenia, Muntenia, Dobrogea, Moldova, Transilvania, Banatul — și oferind o imagine impresionantă a unei aceleiași concepții artistice în înțelegerea și interpretarea frumosului.

Încercînd o scurtă prezentare a ornamenticii populare românești vom lăsa deoparte aici înțelesul încă nedeslușit pe de-a întregul al unor reprezentări legate de un simbolism reflectînd

stadii ale unor mentalități trecute. Atenția se va îndrepta doar asupra alfabetului de scînteietoare semne cu care artiștii neștiuți ai poporului și-au împodobit din cele mai vechi epoci locuința, hainele, vasele și uneltele muncii lor. Din seria elementelor simple, interpretate ca motive singulare, repetate sau intrînd în varii combinații, ia naștere o succesiune de sisteme decorative, selectate de gustul sigur al colectivității, într-o perioadă de două mii de ani. Arheologia pare reînviată și trăiește în reprezentările proaspete ale unei arte populare robuste, optimiste.

Alfabetul începe cu semnele cele mai simple: ornamentele liniare. Ele sînt scrijelite pe dulăpioarele scunde oltenești și pe elegantele forme ale ceramicii negre care se lucrează și azi în Moldova și Transilvania de răsărit. Meșterii olari din Marginea-Rădăuți (regiunea Suceava) le împodobesc întrebuințînd tehnici decorative (lustruire cu piatra), identice cu cele de pe timpul dacilor. Persistența și continuitatea ornamentelor simple liniare de-a lungul vremii este ilustrată de prezența decorului liniar pe obiecte aparținînd culturii Gumelnița din neolitic, culturii getice din secolele I î.e.n. — I e.n. și de fragmente ceramice provenite din săpăturile care au dat la iveală materiale din secolele X—XIV (Dridu, Garvăn, Zimnicea).

Așa-numitul « dinte de lup », un motiv triunghiular repetat în șir continuu ca dinții mărunți ai fierăstrăului, are o istorie lungă. Se află pe o mare serie de obiecte începînd cu o figurină din cultura Vădastra (3000 î.e.n.) și terminînd cu micile obiecte de lemn — linguri, furci de tors, cutii, spărgătoare de nuci — din Hunedoara și Bucovina sau pînă la elementele de decor arhitectonic — ancadramente de uși și ferestre — din Maramureș și Țara Oașului.

Familia liniilor curbe este mai variată. Combinațiile încep cu cercul și semicercul, continuă cu vălul simplu și cel meandric și se termină cu S-ul culcat și cu spiralele. Unele din aceste motive pot fi văzute pe bastoane și fluiere din secolul al XIX-lea, dar și pe recipientul de corn de cerb găsit în săpăturile de la Garvăn, datînd din secolele X—XII. « Velul » atît de frecvent în ceramica roșie nesmălțuită românească de azi se aseamănă pînă la identitate cu cel de pe obiecte din epoca bronzului provenite din săpăturile de la Sărata Monteoru, cu cel de pe vase dacice, de pe ceramica de Cotnari din secolul al XIV-lea, sau de pe ceramica din Curtea de Argeș din secolul al XVI-lea. Transpus pe textile, îndeosebi pe scoarțe, și numit atît de sugestiv «unda apei», valul ia aspectul mai rigid al liniei în zig-zag (scoarțe muntenești și din ținutul Ciucului). Valul meandric atît de decorativ al vestitei ceramici neolitice de Cucuteni este reprodus aidoma pe cămășile moldovenești de Suceava, ca și motivul apropiat a S-ului utilizat de asemenea în decorarea mînecilor cămășilor femeiești și în ornamentica străchinilor de Hurez (Oltenia). Impresionantă este suita de-a lungul timpului a spiralei. Desenată cu precizie pe figurina de la Cîrna din epoca bronzului, o regăsim în ceramica feudalismului timpuriu din Moldova ca și în producția actuală a olarilor din Oltenia și sud-vestul Transilvaniei (Țara Zarandului).

Textura materiei prime determină natura și aspectul ornamentației. Direcțiile perpendiculare ale urzelii și bătelii textilelor au impus dezvoltarea unui decor bazat pe unghiuri rezultînd din

întretăierea liniei drepte. Motivul cel mai frecvent astfel ivit este « rombul» într-o gamă de variante foarte întinsă. Utilizînd și jocul culorilor, rombul apare pe aproape toate genurile de textile românești: scoarțe, ștergare, oprege, conciuri, brîuri etc. Aceleași motive bazate pe dezvoltarea rombului sînt prezente și în arta veche a cusăturilor. Logofătul Tăutu dintr-o pictură din biserica Bălinești din Moldova(sec. XV) are o haină cu gulerul brodat în romburi la fel ca și fragmentele de țesături găsite în săpăturile de la Suceava sau pe epitrahilul de la Tismana (secolele XV—XVI).

Reprezentările schematizate ale soarelui oferă un material de studiu comparativ de cel mai mare interes pentru istoria artei. Imagine legată, în trecutul îndepărtat, de concepții și credințe grupate în jurul cultului soarelui, ea se întîlnește în aproape toate marile arte ale omenirii de la cea pre-columbiană la arta indiană și de la arta nordică a slavilor și germanilor pînă la cea egipteană și greacă. În arta populară românească simbolul soarelui este înfățișat sub forma roatei, a moriștei cu un număr variabil de brațe drepte sau curbate, a rozetei de diferite tipuri. Imaginea apare pe o cupă dacică, pe o piatră de mormînt din secolul al XIV-lea, pe lăzile de zestre, pe ouăle încondeiate, pe ușile din Gorj, pe ceramică etc. Aceeași răspîndire o are și steaua, putînd fi văzută pe discurile de ceramică smălțuită de la mănăstirea Neamțului (secolul al XV-lea), pe scoarțe maramureșene și pe ceramica de Hurez (Oltenia) și Vama (nordul Transilvaniei). Extrem de decorativă, imaginea stelei ocupă totdeauna un loc central în diferitele compoziții desfășurate circular.

Tot atît de interesantă și tot atît de concludentă în ceea ce privește continuitatea sistemului ornamental este și urmărirea bogatului material de reprezentări florale și animaliere, tratate stilizat, conform cu viziunea, am spune, geometrizantă a artei populare românești. Creanga de brad de pe un vas de Poiana (secolul I î.e.n.) cu greu poate fi deosebită de cea obținută prin lustruire cu piatra pe ceramica neagră de Marginea. Printre motivele vegetale încărcate cu numeroase semnificații, sînt unele care ar merita ele singure un studiu special. Așa sînt de pildă « pomul vieții» și « vasul cu flori», motive de mare circulație în arta popoarelor orientale și pătrunse adînc și în arta occidentală, aflate într-o neînchipuită bogăție de forme și interpretări pe scoarțele românești din Oltenia, Banat sau Moldova, ca și pe o serie întreagă de obiecte din toate genurile artei populare.

Lumea animală, în special păsările, broasca și șarpele, indicînd și ele străvechi credințe dispărute și golite azi de sensul lor mitologic, apare și ea pe scoarțe, pe ceramică, pe obiecte de lemn. Se întîlnesc și, surprinzătoare pentru ținuturile noastre, cămile și lei, figurate în aceeași manieră stilizată. Un loc aparte îl ocupă calul, animal îndrăgit de om și reprezentat, în legătură cu vechi credințe, în cele mai diferite chipuri, de la decorul arhitectonic al caselor și bisericilor de lemn, pînă la detaliile de pe uneltele de lemn și de pe scoarțele maramureșene sau de pe ștergarele moldovenești, oltenești sau dobrogene.

Omul este prezent bineînțeles și el în această lume a formelor și culorilor de un excepțional decorativism. În cele mai ingenioase compoziții, singuratecă sau mai ades în serii

Scanned with OKEN Scanner

repetate, figura umană este încadrată cu o mare ştiinţă în decorul obiectelor de artă populară.

Foarte sumara trecere în revistă a ornamenticii româneşti a avut drept scop să prezinte în linii mari ceea ce se cheamă uneori « scrisul artistic » în care fiecare semn este o literă a unui alfabet decorativ dar încărcat în acelaşi timp de semnificaţii ce de atîtea ori s-au pierdut de-a lungul anilor. Citarea epocilor, indicarea regiunilor originare şi precizarea genurilor au căutat să pună în lumină ideea celor trei unităţi ce pot fi recunoscute în domeniul artei populare şi al ornamenticii româneşti: unitatea acestei arte de-a lungul unei lungi perioade de timp reflectînd continuitatea istorică a poporului, unitatea spaţială de-a lungul şi de-a latul teritoriului locuit de români şi unitatea de stil manifestată în toate genurile artei populare româneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Arta pe teritoriul României din cele mai vechi timpuri pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea

1

Scanned with OKEN Scanner

Cucuteni. Ceramică.

Scanned with OKEN Scanner

1. Arta pe teritoriul României din cele mai vechi timpuri pînă la mijlocul secolului al VI-lea

RADU FLORESCU

Scanned with OKEN Scanner

Apariția manifestărilor artistice

În țara noastră descoperirile din stațiunile paleolitice nu au dat pînă acum la lumină decît rare vestigii de manifestări artistice. Cauzele acestei absențe pot fi multiple și, cum cercetările de pînă acum nu au epuizat aspectele vieții paleolitice de la noi, o discuție asupra lor ar fi prematură. Oricum, lipsa formelor de cultură solutreeană și magdeleniană de pe teritoriul României ar putea justifica, în lumina ultimelor cercetări ale lui A.Leroi-Gourhan, persistența acestei lacune.

Materialul paleolitic pe care îl avem la dispoziție permite totuși constatarea că locuitorii primitivi ai țării noastre ajunseseră treptat la un « sentiment » al frumosului: multe din uneltele de piatră cioplită (toporașe de mînă) sau din os (vîrfuri de suliță) din acea vreme vădesc, prin perfecta lor adaptabilitate la funcția căreia îi erau destinate, o desăvîrșire a formei. Asemenea obiecte — care nu puteau să nu constituie un izvor de satisfacție nu numai funcțională dar și estetică atît pentru cel care le lucrase cît și pentru cel care le mînuia — s-ar încadra în categoria « frumosului tehnic » în măsura în care, deși nu intențional, ele generau satisfacții estetice. Subliniem importanța acestei categorii de « frumos » care, o dată apărută, rămîne permanent asociată mentalității populațiilor primitive.

Arta neolitică

Primele manifestări artistice propriu-zise apar la noi o dată cu neoliticul, în cadrul așa-numitei culturi Criș. Aspectul artistic al acestei culturi consta în decorul organizat al vaselor ceramice și în figurine antropomorfe (feminine) sau zoomorfe de lut ars.

Cu o puternică componentă sudică, în momentul în care descoperirile arheologice pot situa apariția culturii Criș pe teritoriul țării noastre, aceasta apare ca o cultură formată, cu cea mai mare parte a repertoriului de forme constituit.

La ceramică, de pildă, forme foarte primitive ale vaselor — decorate cu crestături și împun-

sături cu scop utilitar menite a înlesni, prin înăsprirea suprafeței, apucarea vasului — vizează în primul rînd să se asigure echilibrul static al acestuia.

Paralel și contemporan cu asemenea tipuri apar altele, cu o structură mai complexă și în care decorul este organizat în forme geometrice încă elementare. O întreagă categorie de vase sînt decorate prin pictare. În ultimele două cazuri decorul și-a pierdut cu totul rostul practic.

Se disting, așadar, în cultura Criș, două serii tipologice. Una, de mai veche tradiție, în care aspectul artistic este încă accidental, încadrîndu-se însă, în orice caz, în categoria « măiestriei tehnice » și alta, care constituie principalul aport al acestei culturi și în care aspectul artistic propriu-zis rămîne independent de orice rost practic. Caracteristic tuturor expresiilor care se pot încadra în acest grup de artă se vădește a fi, încă de pe acum, geometrismul.

Ultimele cercetări tind să atribuie culturii Criș rolul de prim element al unei vaste sinteze culturale. Descoperirile au atestat răspîndirea acestei culturi pe întreg teritoriul României și chiar în afara lui, în stepele nord-pontice și pînă în Europa centrală. Aici însă luase naștere cel de-al doilea element al sintezei: cultura ceramicii cu decor liniar. Descoperirile recente par să arate răspîndirea acesteia — de la nord către sud — pe toată întinderea țării noastre. Pare evident că la baza organizării în benzi — « Bandkeramik » — a decorului ceramicii din neoliticul dezvoltat din țara noastră stă tocmai sistemul de decor liniar de care am amintit. Sinteza dintre cultura Criș și cultura ceramicii cu decor liniar a dus la dezvoltarea ulterioară în care se pot distinge mai multe aspecte regionale și faze cronologice. Cu toate aceste diferențieri în caracterul formelor, în stilizarea decorului, se poate în general afirma că aspecte regionale și faze cronologice se încadrează toate într-o mentalitate specifică neoliticului din România și caracteristică întregului teritoriu. Astfel, tipul de așezare și locuință, caracterul geometric al ornamenticii, tendința trecerii de la o decorație incizată la una pictată sînt aspecte comune neoliticului românesc.

Am afirmat că geometrismul este specific artei neoliticului din țara noastră. El se mai întîlnește însă și în arta altor populații neolitice din Balcani, din Orientul apropiat și depărtat și chiar, însă cu aspecte mult mai sărace, în apusul Europei. O particularitate a geometrismului neolitic în general este faptul că el nu se subordonează în general legilor decorativului (simetrie, alternanță, repetiție, ordonare în spații regulate, limite etc.). De pildă, aproape niciodată decorul geometric al unui vas aparținînd ceramicii pictate din Moldova nu ține seama de limitele și de structura vasului suport (fig. 42). Cu traseul său spiralomeandric, decorul, lipsit de limite proprii, acoperă toată suprafața vasului, dînd impresia că i-ar putea depăși limitele. Înlănțuirea — continuă — se întinde în toate direcțiile, iar întreruperile, care nu sînt cerute de traseul desfășurării, rămîn, de cele mai multe ori, arbitrare.

La o analiză sumară se poate constata același caracter în oricare din ariile regionale ale neoliticului românesc. Este vorba, așadar, de un procedeu decorativ, acela de a organiza un spațiu după o lege de gîndire proprie artistului neolitic, care însă nu implică intenția de a decora « frumos ». Valorificarea unui spațiu prin decorare constituie însă un fapt de artă

Scanned with OKEN Scanner

esențial diferit de ceea ce am numit frumosul tehnic: geometrismul neolitic, expresie artistică propriu-zisă și reflectînd un conținut de gîndire și căruia i se poate atribui un rol ritual, apare totuși lipsit de orice finalitate de ordin utilitar în sensul strict al cuvîntului. Ar fi imposibil să înțelegem acest fapt atît de diferit de mentalitatea omului modern, fără încercarea de a reconstitui gîndirea omului neolitic și condițiile de ordin social care au generat-o.
Este vorba în primul rînd de faptul că societatea neolitică era o societate de agricultori primitivi, sedentari, trăind în limitele materiale și spirituale ale unui teritoriu dat și ale unei comunități restrînse.
Necesitatea și totodată capacitatea de a limita pe un spațiu geografic nedefinit forme care să constituie cadrul vieții și activității cotidiene, necesitatea și capacitatea de a organiza ritmic, în timp, această activitate; în sfîrșit, găsirea unor formule de ordonare a activității, a colectivității și a suportului acesteia — teritoriul, au fost toate elemente care, prin generalizare, au dus la viziunea geometrică specifică atît artei neoliticului, cît și, în cea mai mare măsură, tehnicii lui, așa cum ea poate fi reconstituită din unelte, construcții și amenajări. Toate acestea reflectă forme de viață determinate de caracterul agrar al societății neolitice și de cadrul general în care aceasta s-a desfășurat. Economia cu precădere agrar-pastorală, relațiile de schimb limitate și relativ rare mărgineau viziunea omului neolitic la un spațiu și la un cadru de viață restrîns. În schimb, viața activă, contactul permanent cu natura, lipsa de constrîngere socială stimulau toate forțele creatoare ale omului neolitic. Acestea sînt, în linii mari, condițiile care explică apariția geometrismului și caracterul lui variat în jurul unei teme relativ unitare. Acestea sînt, de altfel, condițiile care explică apariția geometrismului în artă la un anumit stadiu de dezvoltare al aproape tuturor populațiilor primitive și anume în neolitic, moment în care toate aceste populații devin agricultoare.
Așezările neolitice de pe teritoriul țării noastre nu cunosc o prea mare varietate de tipuri. Cele mai vechi sînt grupurile de bordee — puține la număr și distanțate între ele — situate de-a lungul apelor curgătoare, în general pe terasele joase ale acestora. Un tip mai tîrziu, predominînd în tot neoliticul dezvoltat, sau, cum îl caracterizează unii cercetători, mijlociu și recent, este acela al satului întărit. Situat pe un bot de deal sau pe pintenul unei terase, despărțit de aceasta printr-un șanț, el este alcătuit dintr-un număr destul de mare de locuințe de suprafață, dispuse fără o ordine stradală certă, totuși respectînd, în general, o axă longitudinală. Acest tip de sat nu este încă bine cunoscut, săpăturile nu au dezvelit integral decît puține exemplare. După cîte știm pînă acum, ne putem închipui o destul de mare varietate, în detaliu, de la regiune la regiune, de la fază cronologică, la fază cronologică, în funcție atît de condițiile naturale cît și de cele istorice. În locul unde viețuirea a fost mai intensă și unde s-au succedat mai multe nivele, s-a vorbit chiar de existența unor așezări de tipul «tell». În ceea ce privește locuința se poate observa un oarecare paralelism cu evoluția tipului de așezare. Astfel, cel mai vechi tip de locuință cunoscut este bordeiul. Mai tîrziu devine curentă locuința de suprafață din paiantă, de plan patrulater, cu schelet de pari și cu acoperiș în două ape. În sfîrșit, fazele mai tîrzii ale neoliticului sînt caracterizate de apariția casei cu platformă care, în ceea ce privește elevația și structura de rezistență, reproducea tipul descris mai înainte. Caracteristic pentru acest din urmă tip este, așa cum arată

Scanned with OKEN Scanner

și numele, platforma de lut pe elemente mari de lemn, sumar prelucrate — de obicei numai despicate și probabil cojite.

Anumite date cu privire la caracteristicile caselor neolitice s-au păstrat în « miniaturile » de lut ars reproducînd asemenea construcții. Miniaturile — destul de frecvente — înfățișează construcții de tipul descris mai sus, indicînd în plus și tipul de decorație. Aceasta constă din motive geometrice incizate pe pereții machetei, avînd același caracter continuu ca și decorul ceramicii și, de asemenea, neținiînd seama de elementele de arhitectură. Fragmente de tencuială de lut modelate, descoperite la Ariușd, confirmă aceste date, precizînd că cel puțin într-o anumită fază, ornamentul era obținut prin modelarea și pictarea, probabil cu culoare crudă, a reliefurilor astfel obținute.

Dar manifestarea cea mai bogată în aspecte artistice o constituie ceramica. Din formele relativ simple ale ceramicii culturii Criș și a celei caracterizate prin decorul liniar s-au dezvoltat forme mai complexe cu nenumărate variante, dar pentru care fundamentale rămîn vasul mare de provizii, vasul-pahar, vasul-castron, vasul cu umăr înalt — de caracter aproape amforoidal — oala tronconică cu deschiderea larg evazată, vasul cu picior, uneori dublu, în sfîrșit, capacul totdeauna profund și în general tronconic sau derivat prin modificarea acestei forme geometrice. Mai greoaie la început, formele capătă către sfîrșitul epocii neolitice din ce în ce mai multă eleganță și zveltețe. Faptul trebuie pus în legătură cu sporirea abilității olarilor și cu perfecționarea tehnicii lor; eleganța și armonia formelor vădesc însă o mai profundă înțelegere atît din partea creatorilor cît și din a celor care le utilizau. Tehnica era încă imperfectă: fasonarea se făcea cu mîna, pereții vaselor erau încă groși, arderea în cuptoare cu reverberație nu a apărut probabil decît în fazele tîrzii, o dată cu utilizarea decorului prin pictarea înainte de ardere. Totuși calitatea olăriei neolitice și mai ales frumusețea ei o așază pe primul plan în toată creația de ceramică artistică a comunei primitive din țara noastră.

Decorul acestei olării este deosebit de bogat; el respectă totuși anumite teme destul de fixate. În general, pentru fazele timpurii ale neoliticului, decorul este incizat. Incizia nu este însă o simplă zgîriere liniară ci este adîncă și subliniată de lustruirea părților cruțate. Încă din acest stadiu apare labilitatea limitei dintre decorul negativ, obținut prin cruțare — formulă care va deveni predominantă — și cel pozitiv, realizat prin săparea în pastă. Decorul negativ va fi caracteristic pentru faza imediat ulterioară: aceea a exciziei. Urmărirea efectului coloristic se marchează prin încrustarea cu alb a spațiilor din care s-a excizat pasta și prin badijonarea cu roșu a suprafețelor nedecorate dinspre extremitățile vasului. Într-o etapă următoare culoarea va deveni predominantă și apoi exclusivă. Cele mai remarcabile produse artistice neolitice sînt cele pictate. Dacă ceramica de tip Cucuteni - Tripolie, caracteristică pentru podișul moldovenesc, este încă de mult cunoscută iubitorilor de artă, cercetările mai recente au scos la iveală exemplare de aceeași valoare, decorate tot prin pictură bicromă sau tricromă în cîmpia Dunării și în podișul Transilvaniei (fig. 42—44).

Dar dacă toată această dezvoltare prezintă o sumă de caractere comune, între cele trei regiuni amintite mai sus există — după cum am spus — și unele diferențe, în primul rînd de stil. Clasificarea arheologică a atribuit cîte o cultură separată fiecăreia dintre regiuni.

Scanned with OKEN Scanner

În adevăr, pentru cultura Cucuteni-Tripolie sînt caracteristice formele cu trasee bombat arcuite, cu unghiurile atenuate şi decorul mai ales spiral. Cultura Boian-Gumelniţa din cîmpia Dunării este caracterizată prin preferinţa pentru formele cilindrice şi tronconice (cu trasee rectilinii) şi de decorul meandric stilizat unghiular. În sfîrşit, specifice culturii Vinča-Turdaş, prelungită apoi de cea a ceramicii pictate de vest, sînt caracteristice traseele în care elementul cel mai expresiv îl constituie unghiul ascuţit, adesea cu laturile arcuite, iar decorul spiral are o tendinţă de turtire, ducînd către forme de geoid. Desigur, în afară de aceste aspecte generale se mai pot surprinde şi altele care diferenţiază cele trei zone amintite. Astfel, în vestul cîmpiei dunărene, persistenţa mai îndelungată a culturii Vinča, contemporană cu multe dintre fazele culturii Boian, şi existenţa culturii locale Vădastra, atît de bogată din punct de vedere artistic, vor da anumite note proprii acestei regiuni şi vor diferenţia cultura Sălcuţa de aceea, foarte înrudită, Gumelniţa.
Pentru fazele tîrzii ale culturilor Gumelniţa şi Sălcuţa o importanţă deosebită o capătă unele forme (caracterizate prin existenţa gîtului şi a toartei) şi decoruri obţinute prin modelarea suprafeţei vasului (coaste, caneluri, proeminenţe) a căror apariţie trebuie pusă în legătură cu prezenţa pe teritoriul ţării noastre a unor elemente din cultura bronzului timpuriu din sudul Peninsulei Balcanice, fiind evident imitaţii după forme şi tehnici decorative specifice formelor de metal.
Deşi diferită, legată de activitatea olarilor este şi plastica mică a neoliticului. Încă din cultura Criş sînt cunoscute statuete zoomorfe şi antropomorfe (feminine) sumar stilizate, scoţînd în evidenţă numai anumite trăsături definitorii: în cazul celor zoomorfe, ale speciei, în cazul celor feminine, cele indicînd fecunditatea. Figurinele cu aspect geometric erau compuse, de fapt, dintr-o serie de planuri şi volume simple (fig. 40—41).
Faţă de aceste începuturi, plastica mai dezvoltată a neoliticului se înscrie pe aceeaşi linie geometrică şi simplificatoare, numai că geometrizarea este acum mai abilă, liniile căpătînd uneori o deosebită expresivitate. Sînt de amintit în acest sens figurinele din cultura Vădastra, vasele antropomorfe din cultura Boian sau cîteva fragmente şi figurine din cultura Cucuteni, dintre care unele ajung prin măiestria stilizării la o armonie de forme şi la capacitatea de a da senzaţia de viaţă, asemuindu-se prin aceasta cu cele pe care le regăsim în arta clasică (fig. 35, 36, 39,). Repertoriul este de altfel foarte bogat, el cuprinzînd, în afară de figurinele zoomorfe şi feminine, şi machete de case, de mobilier, precum şi vase miniaturale (fig. 37). Un element de asemenea nou îl constituie pictura, mai ales cea a figurinelor feminine, care, în multe cazuri, permite presupunerea că ar reprezenta îmbrăcăminte sau tatuaj. Acest decor pictat sau incizat este stilizat geometric şi nu prezintă nici o deosebire esenţială faţă de decorul ceramic. Este probabil că artistul primitiv s-a folosit, chiar atunci cînd a vrut să reprezinte podoaba reală a corpului omenesc, de aceleaşi metode ca şi în decoraţia ceramicii, prelucrînd deci tema potrivit celor ştiute de el în cadrul acestei din urmă îndeletniciri.
Încă o dată se observă şi în domeniul plasticii mici, ca şi în ceramică, diferenţe de ordin stilistic între formele şi decorul figurinelor (în primul rînd antropomorfe) din cele trei zone culturale de pe teritoriul României. Aceleaşi linii arcuite în Moldova, aceeaşi tendinţă către

trasee rectiliniare în valea Dunării, în sfîrșit, aceeași căutare a valorii expresive a elementelor unghiulare în aria culturii Vinča-Turdaș.

Un loc deosebit în toată dezvoltarea artei neolitice de la noi îl ocupă manifestările culturii Hamangia. De origine probabil sud-estică, aceasta rămîne deosebită și ca specific stilistic. Așezările, pe cît se pare, neîntărite, caută în primul rînd apropierea apei (insule, lunci, terase joase); ele sînt mai puțin stabile decît cele cunoscute în celelalte culturi și, după cîte se pare, mai mici. Se cunosc și cimitire destul de importante. Datele asupra locuințelor sînt mai sărace. Ceramica cunoaște și ea vasul de provizii: paharul, castronul și vasul cu picior, preferînd variantele evazate. Decorul este aproape exclusiv compus din șiruri de înțepături, imitînd o sfoară împletită, constituind succesiuni de motive triunghiulare pe suprafața lustruită a vasului. Plastica este la rîndul ei destul de diferită. Predominant antropomorfă, ea nu mai abstrage exclusiv anumite trăsături, ci reprezintă omul în intregritatea lui anatomică, stilizînd însă toate volumele într-un geometrism bazat pe triunghi și pe formele derivate din el. Realizările sînt uneori remarcabile: « Gînditorul » de la Cernavoda ajunge să exprime pînă și senzația vieții interioare (fig. 40). Desigur, nu trebuie exagerat în acest sens. Toate aceste figurine aveau o semnificație rituală și urmăreau să redea, relativ stereotip, anumite noțiuni legate de credințele și superstițiile omului neolitic. Abilitatea mai mare sau mai mică, spiritul de observație și înțelegerea mai profundă a formelor și a expresivității lor, într-un cuvînt talentul fiecărui creator determinau calitatea de adevărată expresie artistică sau rămînerea la nivelul convențional al unei asemenea reprezentări.

Către sfîrșitul culturii Hamangia, apar, venind de peste Dunăre, elemente de tip Boian. Ele vor intra în sinteză cu cele locale generînd un aspect particular al culturii Gumelnița, însă insuficient cunoscut pentru a fi clar definit.

Un tip de figurină generalizat în această vreme este acela troian sau « en violon », executat în lut și uneori în metal (aramă) precum și tipul de idol plat de os. De mici dimensiuni, el a putut servi drept amuletă (fig. 38).

În neolitic continuă însă să existe nenumărate obiecte făcînd parte din categoria « frumosului tehnic ». Perfecțiunea de formă și finisaj a unor securi de piatră șlefuită, sau desăvîrșirea cu care sînt cioplite prin presiune delicatele și străveziile vîrfuri de săgeți, de pildă, sînt calități care și-au avut importanța lor în dezvoltarea gustului și abilității oamenilor din acea vreme. Nu este imposibil ca lustrul negru al vaselor ceramice să fie inspirat tocmai de suprafața șlefuită a securilor de piatră de culoare închisă.

În sfîrșit nu se poate încheia enumerarea creațiilor artistice ale oamenilor neolitici de la noi din țară fără a se aminti și podoabele cunoscute fie din descoperiri funerare, fie din reprezentările plastice — figurine — Pandantivul-amuletă din lut, os sau metal prețios și brățara din rocă scumpă mediteraneană, cochilie sau aur au fost cunoscute oamenilor neolitici, iar rostul lor ritual pare evident, în măsura în care ele apar pe figurinele-idoli.

Privită în perspectiva dezvoltării ei, arta neolitică constituie unul dintre capitolele importante ale istoriei creației artistice pe teritoriul țării noastre. Fantezia, gustul, înțelegerea formelor, vigoarea sînt calitățile acestor artiști atît de îndepărtați în timp, pentru care ne stau mărturie operele modeste ca aparență generală dar adesea valoroase în strictul sens al cuvîntului. Rostul

acestei arte nu poate fi însă înțeles pe deplin decît dacă privim — după cum am mai spus — în cadrul societății și vremii care a produs-o.

În adevăr, în neolitic, lumea încă neîmpărțită în clase sociale antagoniste făcea abia primii pași în descoperirea universului, în făurirea instrumentelor cu ajutorul cărora să-l stăpînească. Arta neolitică a exprimat în primul rînd aceste căutări. Descoperirea posibilității de analizare a formelor naturii și de descompunere a lor în elemente relativ simple, găsirea primelor explicații cu caracter evident superstițios pentru marile fenomene naturale, întîia cunoștință a necesității unei organizări în timp și spațiu, ajungerea la activități cu anumită finalitate și cu un anumit ritm, toate și-au găsit expresia în această artă pentru care geometrismul — descoperire pe drept cuvînt epocală — constituie o metodă de creație artistică realistă în măsura în care exprima artistic un conținut de gîndire.

Creațiile artistice constituiau nu numai expresia finală a optimelor încercări de gîndire, dar și forma caracteristică de exteriorizare a gîndirii unor indivizi și unor colectivități. Din acest punct de vedere arta neolitică constituie un factor de tradiție socială care contribuie la întărirea unității și solidarității colectivității de viață prin asigurarea continuității vieții ei spirituale. Factorul tradiției este atît de puternic încît diferențele stilistice sezisabile nu apar, în timp, decît în momentele cînd se produc mișcări de populații și nucleele de viață socială suferă regrupări. Lucrul devine evident, de exemplu, în cultura ceramicii pictate din Moldova, unde cele trei stiluri de pictură (A, AB și B) nu se întîlnesc niciodată concomitent în același nivel al aceleiași așezări.

Finalul neoliticului din România este marcat, pe de o parte, de migrații și de pătrunderea unor elemente noi, atît tehnice cît și culturale, pe de alta, după unii cercetători, de o decadență a vechilor tradiții de creație geometrică neolitice, în orice caz de un aspect de rafinament al acesteia. Geometrismul neolitic își pierde, către sfîrșitul epocii, deplinătatea sensului expresiv și, perfecționîndu-se formal, capătă din ce în ce mai mult un caracter pur decorativ. Semnificative în acest sens sînt vasele aparținînd ultimului stil de pictură cucuteniană (B), în care ornamentul se răsfiră pe suprafețe largi, pe care însă nu le cuprinde în întregime. Dimpotrivă, el se structurează în compoziții savante, în care elementele aproape liniare, pozitive, nu fac decît să limiteze și să marcheze petele mari de culoare de fond. De fapt, oamenii neolitici descoperă acum primele principii ale gramaticii decorativului.

Paralel cu acest proces însă, se schițează și acela de apariție a artei figurative, în cadrul căreia formele reproduse din natură cu încercarea de a reda mișcarea și perspectiva sînt utilizate ca elemente ale unei ordonanțe artistice urmărind să redea simbolic complexe conținuturi de gîndire.

Se pot aminti în acest sens imaginile de animale de pradă, de șerpi, de păsări care apar tot în cadrul decorului pictat al vaselor de la sfîrșitul culturii Cucuteni.

Trebuie remarcat faptul că față de imaginile « imediate », cu caracter de instantaneu și cu valoarea de act ritual ireversibil și unic, nepermanent, ale artei paleoliticului, aceste imagini ale sfîrșitului de neolitic sînt imagini sintetice, compuse și încadrate într-o compoziție, cu caracter de expresie permanentă a unei gîndiri ordonate cu ecou de lungă durată.

Scanned with OKEN Scanner

Ajuns aci, bilanțul apare impresionant. În această parte a lumii oamenii din neolitic își găsesc o metodă de creație artistică, procedee de construire a formelor armonioase, creează o artă proprie și ajung pînă în pragul gramaticii decorativului. Mai mult decît atît, acești creatori au izbutit să identifice propriile lor principii de gîndire artistică și se poate astfel vorbi de conștiința diferențierii lor atît față de creatorii din regiunile vecine, cît și pe regiuni, pe zone stilistice în interiorul teritoriului țării noastre.

Arta epocii bronzului

Epoca bronzului începe sub semnul unor ample mişcări de populații, dinspre răsărit, în cadrul cărora de multe ori vechile așezări sînt distruse, iar cultura neolitică își trăiește crepusculul. Aceste mişcări de populație, eşalonate în două etape, una de penetrație lentă, următoarea cu caracter mai violent și mai destructiv, n-au atins întreg teritoriul țării, dar consecințele lor s-au făcut simțite peste tot. Într-adevăr ele nu au distrus numai, ci au și adus o sumă de elemente de cultură proprii, care au intrat într-un proces de sinteză cu cele găsite aici. Procesul a fost pentru prima dată surprins mai clar în așezarea de la Cernavoda, unde la început conlocuirea, iar mai tîrziu chiar contaminarea elementelor de tip Gumelnița cu cele nord-estice tip Gorodsk-Usatovo, venite încă în etapa anterioară, precum și cu acelea sudice de tip Ezerovo au putut fi urmărite. Relativ paralel cu acest proces s-a întîmplat un alt fenomen, cu semnificație, s-ar putea spune, revoluționară: apariția și răspîndirea metalurgiei bronzului. Împreună, aceste fenomene au modificat structura profundă a economiei acelor vremi, au răsturnat raporturile sociale și teritoriale tradiționale, au schimbat caracterul vieții sociale, determinînd în consecință și o serie de aspecte culturale și artistice noi. În noua societate apar meșteșugarii, iar activitatea războinică începe să capete o însemnătate deosebită.

Un element important în dezvoltarea economică și socială a epocii bronzului îl constituie schimbul. Limitarea geografică a resurselor de metal, ca și condițiile similare în care se găseau alte materiale: chihlimbar, sare etc., au dus, în mod necesar, la apariția unor centre de prelucrare și, curînd, a unor circuite prin care toate regiunile să fie alimentate cu produsele acelor centre. Importanța acestor circuite în vehicularea formelor și a descoperirilor tehnice nu poate fi subapreciată. Ea explică, într-o anumită măsură, pe de o parte, caracterul mai fărîmițat al diferențierilor stilistice din cultura acestei epoci, pe de alta, aportul mai însemnat al influențelor și împrumuturilor în constituirea stilurilor.

Acum societatea, în ansamblul ei, nu mai e atît de omogenă și de unitară ca în trecut. Apar vîrfuri, grupuri cu o forță economică mai mare; în sfîrșit, începe să se schițeze apariția democrației militare. Manifestările de artă vor înregistra aceste schimbări cu destulă sensibilitate, pentru că, după cum se va vedea, ele vor fi în mare parte puse în slujba acestor începuturi de diferențiere socială.

Tipurile de așezare, nu prea bine cunoscute, par să fie îndeajuns de variate, mai ales dacă le comparăm cu cele din neolitic. Un tip caracteristic rămîne și pentru această vreme așezarea întărită, dar elementele de fortificație sînt mai importante decît în neolitic. În cultura Otomani, de pildă, se cunosc așezări întărite cu șanț și val, iar la Monteoru apare tipul de așezare, pe culme de deal, cu nucleu central, apărată, într-o fază mai veche, prin poziția sa naturală, apoi în fazele mai tîrzii, întărită. Ea este adesea înconjurată de mici grupuri de locuire răspîndite pe terase joase din jurul înălțimii dominante pe care se află instalat nucleul central. Toate aceste așezări sînt, în general, premise ale tipului de așezare cu « acropolă ». Locuința, și ea destul de puțin cunoscută, cuprinde atît forma de bordei cît și pe cea de locuință de suprafață. Distribuția geografică și cronologică a acestor forme nu este încă precizată. Mai mult, diferitele variante sînt numai bănuite. Astfel, de la Sărata-Monteoru se cunosc anumite lucrări în care se folosea zidărie de piatră la platforme, la fundații sau la îngrădituri. Din aria culturii Otomani se cunosc exemple de locuințe de suprafață din paiantă, cu scheletul portant de pari, împlîntat direct în pămînt.

Nu se știe nimic despre decorația plastică sau cromatică a acestei arhitecturi. Din vremea de început a epocii bronzului sînt cunoscute atît figurine antropomorfe (feminine și masculine) cît și zoomorfe, cărora le lipsește însă atît stilizarea cît și accentuarea elementelor legate de conceptul de fecunditate specific neoliticului. Calitatea artistică este și ea mult scăzută.

În perioada finală a epocii bronzului — cultura Gîrla-Mare — se reîntîlnesc figurinele feminine care, însă, au căpătat acum un cu totul alt caracter. Legate tot de ideea fecundității, ele încearcă să exprime o gamă mai largă de noțiuni, o simbolistică mai complexă. În adevăr, figurinele nu mai redau particularitățile anatomice legate de procreație, ci elemente de costum și de podoabă, adesea, mai ales cele din urmă, cu valoare de simbol solar, de natură să pună în valoare o poziție socială proeminentă. Acum mijloacele plastice nu se mai diferențiază în funcție de elementul pe care trebuie să-l scoată în relief (de exemplu mîinile sînt indicate tot prin incizie ca și costumul sau podoabele). Forma se subordonează nu unui conținut de gîndire — ca în arta neolitică — ci, mai degrabă, principiului de unitate și armonie decorativă a compoziției. Ne aflăm în prezența unui concept îmbogățit, materializat în figurarea unei divinități feminine, a fecundității. Puterea acestei divinități este pusă în paralel cu puterea socială, artistul conferind figurinei atributele de veșmînt și podoabă care, în viața socială a comunităților epocii, scoteau în evidență predominanța anumitor poziții. Figurina nu mai are o valoare magică directă. Plastica ei nu mai urmărește să-i asigure eficiența prin reprezentarea obligatorie și exclusivă a anumitor trăsături, ci înglobează caracterele semnificative din punct de vedere religios într-un ansamblu al cărui principiu de compunere este de natură decorativă. Această tendință devine evidentă și în alte obiecte cu caracter religios cum sînt miniaturile de topoare, vasele în formă de pasăre și toartele de vase sau obiecte de uz casnic decorate cu protome de animale.

Formele ceramicii epocii bronzului din țara noastră sînt caracterizate printr-o mai mare plasticitate și zveltețe decît cele ale neoliticului. Pentru toate regiunile se cunosc cîteva forme și elemente, în general tipice pentru teritoriul țării noastre. Astfel, se pot menționa — printre forme — vasul de provizii, vasul mare cu gît relativ înalt, putînd fi clasat fie în categoria

Scanned with OKEN Scanner

de borcan sau de urnă, fie în categoria de amforă, ceașcă cu toartă supraînălțată, castron adînc și cană. Toate aceste forme se disting prin următoarele caractere comune: apariția și dezvoltarea toartei, înălțarea și evazarea gîtului, modelarea fundului vasului, fie prin ascuțirea lui, fie prin amenajarea unui așa-numit « standring ». În sfîrșit, un element comun este preferința de a compune toate aceste forme dintr-un corp tronconic sau globular și un gît cu tendințe de înălțare și evazare. În cadrul acestor caractere generale, se pot distinge diferențe cronologice și regionale. Astfel, în timp ce formele cele mai vechi, aparținînd culturii Glina, sînt relativ grosolane, simțindu-se abia tendința de alungire și remarcîndu-se apariția toartei, formele într-adevăr zvelte, în care materialul ceramic își capătă întreaga plasticitate — fiind tratat aproape ca o foaie de metal — sînt caracteristice pentru perioada mijlocie. În schimb, perioada mai nouă preferă formele modelate baroc, care imitînd și ele metalul dau senzația masivității și densității acestuia. Diferențierile regionale se fac simțite mai ales în perioada mijlocie a epocii bronzului. În general, ele se surprind îndeosebi în modul de tratare a curburilor volumelor. Astfel, în timp ce cultura Monteoru este caracterizată prin forme mai degrabă arcuite, cultura Tei caută apropierea de conturul cilindric, iar cultura Verbicioara III este caracterizată prin preferința pentru formele sferice. Cultura Gîrla-Mare prezintă forme convexe cu linii exuberante, în timp ce cultura Periam-Pecica aduce o vastă gamă de conture piriforme. Pentru cultura Otomani, sînt caracteristice volumele unghiulare și rotunde în același timp, iar pentru cultura Wietemberg unghiularul se limitează la conturele vaselor. Ornamentul ceramicii din epoca bronzului este deosebit de bogat și de rafinat.

Trebuie remarcat că el este un produs al acestei epoci, iar nu o preluare a unor elemente dintr-o epocă mai veche. În adevăr perioada veche a epocii bronzului se remarcă prin sărăcia ornamenticii. Adesea suprafața vaselor este lucrată în modul cel mai rudimentar posibil — simplă netezire cu apă. Uneori apare un vag ornament plastic — așa-numitele găuri cu butoni — sau un sărac decor executat prin imprimarea sforii. În cultura ceramicii decorate cu împunsături repetate, este caracteristic tocmai acest ornament care i-a dat și numele. Între toate aceste procedee și tipurile de ornamentație dezvoltate în perioada mijlocie a epocii bronzului, nu există decît unele legături de ordin tehnic. Aceasta din urmă va cunoaște o ornamentică dezvoltată cu caracter geometric și decorativ, pentru care caracteristice vor fi lustrul metalic al fondului și executarea ornamentului prin incizie mai mult sau mai puțin adîncită. În general, această decorație evoluează către o organizare tectonică, pe registre orizontale. Astfel, aproape totdeauna, în etapele tîrzii, întîlnim o bandă de ornament liniar relativ subțire, chiar pe buză. De asemenea, adesea, o astfel de bandă este așezată de-a lungul toartei. Dar principala zonă ornamentală se organizează în funcție de diametrul maxim al vasului, subliniind umerii, curbura sau proeminențele pîntecului și constituind un chenar pentru fundul vasului special modelat.

Caracterul motivelor și al organizării lor în benzi decorative variază de la culturi la culturi. Astfel, în timp ce în cultura Monteoru predomină ornamentul format din cîteva elemente liniare, în cultura Tei, de exemplu, ornamentul dens și mărunt formează adevărate zone compacte de decor. Culturile Otomani și Wietemberg sînt cele mai apropiate

Scanned with OKEN Scanner

de concepția ornamentală de decor de benzi al ceramicii neolitice tîrzii. În cultura Otomani însă, aberațiile — geometric vorbind — ale curbelor vasului, sînt utilizate ca un soi de schelet pentru desfășurarea ornamentului. În cultura Gîrla-Mare zonele ornamentale se compun prin repetarea și alternarea unor motive ornamentale izolate. În culturile Periam-Pecica și Verbicioara ornamentul constă mai ales în divizarea ordonată a suprafeței lustruite a vasului. Toate aceste modalități de a concepe decorul se înscriu în limitele geometricului dar reprezintă, evident, alt fel de a pune problema și anume cu o evidentă valoare decorativă. Valoarea de expresie realistă a unei concepții mai largi, pe care geometricul o avea în neolitic, a dispărut. În schimb, epoca bronzului cunoaște constituirea unei gramatici a formelor. Acum motivele ajung independente, putînd fi înglobate indiferent cărei compoziții, iar aceasta este subordonată mai întîi formei suport pe care se etalează, apoi principiului de organizare unitară, care se manifestă prin acțiunea legilor formale ale simetriei, repetiției, alternanței ș.a.m.d.
Același caracter îl au, în această vreme, și obiectele de metal fasonate sau împodobite artistic. Atît armele bogat decorate cît și podoabele propriu-zise sînt menite să marcheze caracterul deosebit al poziției sociale a posesorilor lor. Se cunosc o serie de astfel de obiecte din metal prețios sau din bronz. Se relevă ca important faptul că uneltele propriu-zise de bronz nu sînt decorate.
Și pentru împodobirea metalelor, geometrismul motivelor, alcătuirea compozițiilor, sînt în primul rînd în funcție de suprafața de decorat. În al doilea rînd, prin aplicarea legilor formale despre care a mai fost vorba, și funcția de evidențiere a structurii și funcționalității obiectelor pe care decorul îl are, se subliniază rolul din ce în ce mai predominant decorativ al artei ornamentului. Toată această dezvoltare a geometrismului către ordonanțe savant compuse cu sens predominant decorativ este de fapt un fenomen derivat din expresia geometrică a simbolului solar.
Încă de la sfîrșitul neoliticului, în cadrul desfășurărilor de teme geometrice specifice acestei epoci sau cel mai adesea paralel cu ele, apar scheme de organizare cruciformă, sau, mai general, radiară a decorului, evident, în funcție de arhitectura vasului și grefîndu-se pe ea. În epoca bronzului această schemă se perpetuează. În faza timpurie, aceste scheme sînt reduse adesea la forme elementare așa cum apare pe vasele aparținînd culturii Coțofeni motivul stelat compus dintr-un registru inelar de triunghiuri formate din șiruri de înțepături.
În faza mijlocie tema solară se amplifică prin includerea în zone inelare concentrice a unor elemente variate, de caracter geometric, care alternează în sens radial. Este mai ales cazul formelor plate din cultura Wietemberg.
Dar încă din această vreme aceste teme amplificate încep să se descompună fie prin diferențiere în cadrul temei solare a unor centre secundare de organizare radială, special marcate, cum sînt proeminențele vaselor de tip Otomani, fie prin compunerea temei din alăturarea după o sintaxă precisă a unor elemente izolate, adesea avînd fiecare valoare de motiv solar, așa ca de exemplu pe falerele din tezaurul de la Ostrovul Mare.
Pe această cale se va ajunge la compozițiile din faza tîrzie a bronzului (Cultura Gîrla Mare) în care motivele izolate, perfect individualizate și expunînd nuanțe precise de simbolistică

solară, compun o temă solară de structură radială, care însă este destul de greu de recunoscut. În ceea ce privește caracterul, organizarea, motivele și tehnica decorului, există importante analogii între decorul ceramicii și decorul obiectelor de metal. Geometrice amîndouă, organizate ambele în zone orizontale, ele au același repertoriu de motive, iar tehnica gravurii în care sînt decorate obiectele de metal este destul de apropiată de cea a inciziei fine, obișnuite pe ceramică. Această relativă unitate este încă o dovadă a caracterului decorativ derivat din simbolismul solar al acestei producții artistice și de lipsa unor diferențieri specifice de viziune în cadrul ramurilor de manifestare. Această lipsă de diferențiere dă o anumită unitate ornamentului acestor vremi, unitate generată tocmai de sensul lui simbolic.

Artiștii epocii bronzului descoperiseră treptat aproape toate regulile decorativului. Simetria, repetiția, alternanța și dispunerea radială erau printre cele mai importante. Dar ei învățaseră de asemenea să amplifice și să ierarhizeze decorul prin gradație și progresiune, să-l complice, și să reușească efecte prin concordanță și contrast. Caracterul de bază al acestui decor rămîne însă tot geometrismul. Dar nu mai este vorba de geometrismul neolitic, mijloc de expresie pentru un conținut de gîndire, ci caracterul geometric rezultă din repertoriul de motive — care din ce în ce mai mult încetează de a mai purta o semnificație specială, ci constă din simple elemente ce pot fi combinate în orice fel precum și din principiul organizării ordonate a suprafeței geometrice limitate, pe care decorul urmează să se desfășoare. Avem a face așadar, cum s-a mai amintit, cu constituirea unei gramatici a formelor. Repertoriul de motive cuprinde cîteva categorii și anume, în primul rînd, motivele unghiulare, romburi, triunghiuri, zigzaguri, etc. comune în toate culturile epocii bronzului de pe teritoriul țării noastre, dar caracteristice mai ales pentru culturile Tei, Otomani și Wietemberg, apoi motivele ondulate, tipice pentru cultura Tei, motivele arcuite caracteristice pentru cultura Monteoru, în sfîrșit, motivele imitînd broderia, caracteristice pentru cultura Gîrla Mare și într-o anumită măsură pentru cultura Periam-Pecica. De o răspîndire aproape generală s-au bucurat motivele spiralo-meandrice, mai ales în perioada nouă a epocii bronzului. Ele sînt caracteristice pentru culturile transilvănene, spirala fiind mai frecventă în cultura Otomani, iar motivele meandrice în cultura Wietemberg.

Tot acest aspect complex, dar destul de unitar, al creației artistice din epoca bronzului de pe teritoriul României are rădăcini istorice multiple. Formele de bază ale acestei creații sînt, pe de o parte, datorate migratorilor din est apăruți pe teritoriul patriei noastre la sfîrșitul neoliticului, iar pe de alta, aparțin străvechiului fond local. Formele de ceașcă și de cană li se datoresc, la origine, primilor. Dar, tendința de a asigura tuturor acestor forme un corp globular cu diametrul maxim relativ jos este mai veche și se leagă de forme ale neoliticului. Peste aceste două elemente însă, s-a suprapus un al treilea: tendința de tratare cît mai plastică a pereților vasului, și care se datorește, evident, influenței tehnicii de prelucrare a bronzului. De tradiție sudică, geometrismul epocii bronzului este, în parte, o moștenire, în măsura în care se transmit din neolitic nu forme și motive precise ci însăși mentalitatea geometrică, iar în rest o influență, probabil sudică. Într-adevăr, primele culturi ale epocii bronzului românesc sînt aproape lipsite de decor, sau cunosc numai unul foarte sărac. Motivele geometrice ale decorului obiectelor de ceramică și metal din această vreme pot fi

urmărite, în drumul lor, din sudul mediteranean pînă pe teritoriul țării noastre. Unele, cum sînt cele spiralo-meandrice, își fac apariția destul de tîrziu. Dar nu e mai puțin adevărat că selecționarea acestor motive, preferința pentru unele dintre ele, cele care reproduc forme obișnuite în neolitic, nu poate fi nici ea întîmplătoare. Este poate acest fapt un semnal care ne îndeamnă a vedea în acest element selectiv și organizator contribuția tradiției autohtone. Desigur, aportul noilor descoperiri tehnice ale acelei vremi cum au fost lustrul metalic și incizia fină, imitînd gravura, au adus înnoirile lor. Dar și în acest domeniu se poate face observația că lustruirea suprafeței vasului este un vechi procedeu neolitic și că, pe de altă parte, efectul cromatic obținut prin contrastul dintre suprafața lustruită a fondului și suprafața încrustată cu alb a ornamentului gravat, este de aceeași natură și valoare ca și efectul obținut în ceramica neolitică, prin contrastul dintre benzile lustruite și fondul excizat și încrustat cu culoarea albă.

Așadar și arta epocii bronzului este un produs complex și original, în care condiții noi de tehnică se împletesc cu influențe artistice și ideologice noi, izvorîte tocmai din trecerea pe o nouă treaptă a societății.

Arta epocii fierului și formarea artei dace

Între epoca bronzului și cea care îi urmează, a fierului, cercetările mai noi au izbutit să dovedească continuitatea de cultură. În adevăr, nici sciții, nici valul doriano-ilir nu au afectat suficient de profund teritoriul țării noastre, astfel că elementele de cultură materială s-au transmis fără cezură de la o epocă la alta. Nu e mai puțin adevărat că urmările instalării dorienilor în Peninsula Balcanică: distrugerea centrelor miceniene și diminuarea traficului dintre acestea și spațiul dunărean, s-au resimțit și pe teritoriul țării noastre. De asemenea, apariția și răspîndirea metalurgiei fierului au avut importante consecințe și pentru populația acestui teritoriu. În afară de anumite mișcări de populație, mai ales regrupări de colectivități și, probabil, redistribuirea teritorială a așezărilor, societatea însăși s-a modificat în structura ei, în sensul unei mai puternice diferențieri economice și a accentuării caracterului militar. Într-o primă etapă este probabil că tocmai această regrupare și noua orientare pe care, pe de o parte atenuarea traficului cu Marea Egee și pe de alta, dezvoltarea drumului sării din Carpați către Europa centrală, au dat-o relațiilor locuitorilor din țara noastră cu spațiile învecinate, să fi avut un rol important în definirea daco-geților ca populație diferențiată de ceilalți traci. O nouă etapă în dezvoltarea culturală din epoca fierului a marcat-o apariția influenței grecești prin intermediul coloniilor de pe litoralul dobrogean. Legătura cu Egeea subțiată de valul doriano-iliric se refăcea pe calea mării și tot pe această cale se oferea societății daco-getice, ajunsă în pragul apariției diferențierilor de clasă și a organizării statului, un repertoriu de forme de cultură complet conturat din care ea să-și poată desprinde elementele necesare creării unei sinteze proprii.

Scanned with OKEN Scanner

Despre tipul de așezare și despre locuința primei epoci a fierului — deși acum apar cele mai bune condiții tehnice pentru fasonarea lemnului — știm poate mai puțin decît pentru oricare din celelalte perioade ale comunei primitive din țara noastră.

În creația de artă ornamentul ocupă acum un rol secundar: subliniază detaliile de structură, delimitează geometric cîmpul de fond. Valoarea artistică a unui obiect, sau a decorului în general, nu mai e asociată vreunei semnificații sociale sau rituale. Faptul devine evident la urnele de incinerație care — lucrate foarte elementar — nu mai sînt împodobite. Produsele de calitate superioară, aparținînd vîrfurilor societății — armele de preț, îndeosebi — sînt decorate, pentru prima dată, cu elemente zoo și antropomorfe cu vădită semnificație mitologică. Animale monstruoase în luptă, cavaleri în zale cu sulița ridicată, sacrificiul berbecului, cerbul, felina sfîșiind ierbivorul, sînt toate imagini iconografice ale unor mituri pe care nu le cunoaștem, dar al căror sens general poate l-am putea desprinde din comparația cu mitologia greacă sau cu elementele de cult local din epoca romană.

Dacă în tot cursul primei vîrste a fierului, pe teritoriul țării noastre, se constată o dezvoltare mai incertă și cu forme mai puțin variate a culturii materiale și, totodată, apariția primelor expresii, încă instabile, ale unei suprastructuri noi, cea de a doua epocă a fierului oferă imaginea procesului laborios — și numai în aparență lent — al creării culturii corespunzătoare suprastructurii societății sclavagiste ce se închează acum. Dar această închegare, spre deosebire de cea culturală, va fi mult mai dificilă și se va desfășura pe un timp relativ lung.

Întorcîndu-ne înapoi pentru a surprinde într-o privire de ansamblu creația artistică și de cultură materială a primei vîrste a fierului, apare clar faptul că la sfîrșitul acesteia, toate elementele comune de valoare și circulație generală în tot teritoriul daco-getic erau constituite. În cadrul culturii Basarabi se răspîndiseră și se omogenizaseră pe un întins teritoriu, principalele forme și categorii artistice ce vor caracteriza cultura materială a daco-geților. Apăruseră deja și se generalizaseră așezările de tip « oppidum » și necropolele tumulare de incinerație — complexe monumentale despre a căror semnificație încă nu se știu destule amănunte.

Repertoriul de forme și motive ale ceramicii daco-gete era fixat, așa încît modelarea pe roată și decorarea prin lustruire le transpune doar într-o tehnică nouă. Apariția unor aspecte particulare în unele locuri sau regiuni limitate ale țării, ca Balta-Verde, Ferigele, Bîrsești sau zona litoralului dobrogean, nu reprezintă decît variante locale ale aceluiași fond cultural în cadrul căruia apare însă o mai puternică influență a culturilor cu care, datorită împrejurărilor istorice, zona respectivă a ajuns în contact mai strîns.

Întrebuințînd termeni de largă circulație și de generală accepție, vom spune că aspectul folcloric, corespunzînd comunităților de țărani, al creației artistice și culturale a daco-geților era deja conturat la sfîrșitul primei epoci a fierului și că sarcina ce revenea celei de a doua epoci a fierului era de a inventa un aspect cult corespunzător noii structuri de clasă a societății dace, pe cale de maturizare. Sarcina aceasta complexă a fost rezolvată de societatea daco-getă în cursul unui proces marcat de nenumărate căutări, de complicate și importante împrumuturi, ca și de contacte cu popoare și mai ales culturi învecinate mai dezvoltate.

Scanned with OKEN Scanner

Corespunzînd unei dezvoltări sociale și culturale asemănătoare, influența tracilor și sciților este mai degrabă expresia unei hegemonii social-politice, sub a cărei dominație se găsea și teritoriul daco-getic, și se reduce, în fapt, la un sistem de expresii relativ comune. Civilizația Greciei sclavagiste ajunsă în zona litoralului nostru își avea și ea rolul în dezvoltarea interioară a artei daco-geților.

În adevăr, încă din secolul VII î.e.n., litoralul de vest al Mării Negre fusese presărat de « factorii » și colonii grecești. Acestea apăruseră, în urma unui proces bilateral de dezvoltare economică și socială a metropolelor din Mediterana, dar și de dezvoltare economică și socială a teritoriului din jurul Mării Negre. Ele nu se iviseră numai ca forme de expansiune teritorială a organizațiilor sociale și politice din Grecia metropolitană, cît mai ales ca centre economice de tip urban ale teritoriilor din Pontul stîng. Acțiunea lor, din acest punct de vedere, era foarte importantă, pentru că ele contribuiau în mod esențial la dezvoltarea unei forme locale de sclavagism, fără însă să atingă rezultatul elenizării populațiilor și regiunilor de aci. În această lumină arta traco-scită însăși este tocmai o astfel de formă de înflorire locală sub acțiunea grecilor. Mai tîrziu dezvoltarea istorică a diferitelor teritorii, deși urmărind aceeași linie, se va diferenția întrucîtva. În adevăr, la sud de Dunăre, în Tracia, împrumutul de la cultura elenă va fi mai puternic și se va putea vorbi de un aspect helenistic al creației artistice și culturale trace. Acest lucru se datorește situației tipice a Traciei, care, înconjurată de jur împrejur de salba de cetăți grecești ale litoralului și brăzdată de rețeaua de drumuri continentale ce lega cele trei litorale ale Peninsulei Balcanice între ele, era supusă mai mult și mai direct influenței grecești. Nu tot astfel s-au petrecut lucrurile la nord de Dunăre, deși și aici se pot surprinde unele elemente susceptibile de a fi interpretate ca premise ale unui aspect helenistic al culturii locale. În această ordine de idei se pot aminti producția locală de boluri deliene și megariene, emisiunea monetară locală sau producția de vase de metal prețios. Toate acestea sînt forme de inspirație grecească, mai mult sau mai puțin transformate de gustul și abilitatea artistului local. Dar nu se cunosc în teritoriul daco-getic nici creații ale artei constructive, nici creații ale artei plastice de amploarea și natura celor din Tracia. Lucrul se datorește pe de o parte contactului mult mai restrîns cu civilizația greacă, contact limitat la relațiile cu cele cîteva cetăți grecești de pe litoralul pontic al țării noastre și la traficul încă și mai precar, pentru că realizat în condiții și mai grele, de pe cele cîteva drumuri ce legau Carpații cu sudul Peninsulei Balcanice. La aceasta se adaugă expansiunea romană care, începînd din secolul I î.e.n., întrerupe legătura directă a arcului carpatic cu litoralul Adriaticei și stînjenește de asemenea traficul bilateral de-a lungul Dunării. În aceste condiții, creația culturală și artistică a daco-geților va progresa mai încet și mai greu, ajungînd să dea primele ei forme majore abia în preajma cuceririi romane. Cultura și arta dacică nu au avut o epocă de înflorire propriu-zisă, în sensul unei epoci în care acele prime forme majore amintite mai sus, și a căror existență e certă, să devină tipuri general răspîndite care, la rîndul lor, să generalizeze forme secundare, variante, în sfîrșit să cunoască rafinamente de detaliu și virtuozități. Cucerirea romană a retezat brusc o dezvoltare economică, socială, politică și culturală, a cărei profundă originalitate se lasă numai bănuită.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel, arta și în general civilizația cetăților grecești de pe litoralul nostru, așa cum ne-au dezvăluit-o săpăturile, pare să fi fost mai puțin dezvoltată și mai săracă în capodopere decît aceeași artă și civilizație din cetățile litoralului tracic. Desigur, apariția celor trei orașe: Histria, Tomis și Callatis, cu zidurile și urbanistica lor, cu construcțiile lor publice și cu statuile și reliefurile despre care atît inscripțiile cît și unele descoperiri, ce e drept destul de puține, ne informează, constituiau manifestări dintre cele mai proprii ale culturii grecești. Dar, dacă este să judecăm după monumentele de la Histria, amploarea și bogăția acestor manifestări era destul de depărtată de cele pe care le-au căpătat manifestările similare pe coasta Traciei. De pildă, cele trei temple descoperite la Histria sînt relativ mici ca dimensiuni și nu par să fi avut decorație sculptată. Urmele de arhitectură grecească descoperite pînă azi mai cuprind zidul de incintă al cetății Callatis, fundațiile unui zid de incintă de la Histria și, în sfîrșit, așa-numitul zid din valul III, tot la Histria. La fel de săracă este și sculptura: un fragment de tors arhaic, cîteva mici reliefuri — o stelă, o friză de mici dimensiuni — de epocă clasică, cîteva fragmente elenistice și o serie destul de bogată de teracote între care se pot distinge cîteva statuete arhaice ale Venerei cu porumbița, de la Histria, un important fragment din statuia unui tînăr nud, și grațioasele statuete de Tanagra despre care știm că erau produse la Callatis (fig. 51). Curente sînt descoperirile de ceramică pictată arhaică — orientală, corintiană, attică cu figuri negre, clasică, din secolele V și IV cu figuri roșii mai ales, și foarte multă ceramică elenistică în cadrul căreia însă decorul pictat este mai puțin frecvent. Nu poate fi trecută cu vederea producția locală de ceramică din pastă albă descoperită în cantități destul de mari în necropola Tomisului, după cum un loc aparte, întrucît sînt produse create aci, trebuie să-l ocupe frumoasele monede în primul rînd histriene și, mai tîrziu, tomitane și callatiene. Tipurile monetare sînt însă tipuri tradiționale: vulturul cu peștele în ghiare, Dioscurii, Demetra cu spicul, Dionisos. Trebuie remarcat că din toate aceste produse, cele care au pătruns cel mai adînc în teritoriul daco-getic sînt monedele și mai ales ceramica elenistică, cu firnis negru-măsliniu sau simplă, roșie și cu decor simplu, neistoriat, precum și așa-numitele boluri-megariene, care au fost chiar imitate de localnici. Situația este destul de diferită de Tracia, unde deși descoperirile sînt aproape exclusiv întîmplătoare, atît sculptura, cît și ceramica pictată sînt mult mai bogate, iar pictura și tezaurele de factură net grecească pătrund adînc și în cadrul civilizației populației locale. O dată ce societatea daco-getă a ajuns la o organizare socială mai complexă și mai dezvoltată, cu un caracter de clasă, creația artistică și culturală, deși întreruptă înainte de a ajunge la maturizarea formelor ei majore, capătă la rîndul ei o amploare și o diversitate necunoscută în epocile anterioare. Astfel, urbanistica cunoaște mai multe tipuri de așezare. Pe teritoriul patriei noastre acum se poate vorbi pentru prima dată de orașe, înțelegînd prin aceasta orașele populației locale și nu pe cele grecești. Acestea din urmă, construite după tipul general cunoscut al orașului grecesc, nu au influențat urbanistica localnicilor. În schimb, se poate pune problema dacă în complexul de locuire alcătuit în jurul cetăților grecești de pe litoral, de exemplu la Histria, nu ar fi existat o formă de sinteză între așezările urbane de tip grecesc și formele de locuire tradiționale ale localnicilor. În adevăr, marele număr de așezări cu caracter sătesc din imediata apropiere a acestor orașe — uneori adevărate suburbane —

Scanned with OKEN Scanner

formează un complex de locuire întinzîndu-se pe zeci de kilometri pătraţi. În centru, se află oraşul grecesc înconjurat de ziduri şi caracterizat de sistematizarea lui tipică, de arhitectură clasică bazată pe reţeaua stradală, respectînd mai mult sau mai puţin orientarea pe cele două axe perpendiculare, cu cvartalele de locuinţe compacte. De jur împrejur apar nucleele de locuire rurală formate din aglomerări adesea de bordee, în care nu se cunoaşte nici o reţea stradală nici respectarea unei orientări uniforme. Acesta fiind aspectul, putem face comparaţia cu oraşele dace din Munţii Orăştiei (Grădiştea de Munte, Blidaru, Piatra Roşie), unde, desigur, datorită şi reliefului, apare forma de aşezare risipită, ca formă de aşezare urbană. Săpăturile au descoperit aci mai multe astfel de complexe, avînd drept nucleu o fortificaţie de proporţii relativ mari şi, de jur împrejur, grupări de aşezări, adesea cu caracter destul de diferenţiat, sălăşluite pe terasele muntelui. Trebuie specificat că de data aceasta caracterul acestor grupări nu este sătesc, ci, chiar dacă uneori economia lor se vădeşte a avea un caracter agrar, în alte împrejurări, caracterul ei meşteşugăresc este pregnant. De asemenea, amploarea şi frecvenţa amenajărilor de aşezări cu caracter agrar sau pastoral par să indice mai degrabă organizări legate de o economie urbană sau eventual regală decît o simplă gospodărie sătească. În sfîrşit, învecinarea acestor grupări cu elemente de caracter evident public, cum sînt « sanctuarele » de pe unele terase, şi legarea tuturor acestor elemente prin diverse amenajări urbanistice, ca de exemplu apeducte sau drumuri, pun în relief sensul de unitate urbană a acestor complexe.

Trebuie subliniat încă o dată că acest sistem de aşezare urbană nu prezintă nici un fel de legătură cu urbanistica greacă. Nici măcar cetatea — acropolea — nu are aceeaşi funcţie şi nici aceeaşi sistematizare cu acropolele greceşti. În adevăr, în cetatea dacică nu se întîlnesc sanctuare sau edificii cu caracter net public, ci locuinţele şefilor şi garnizoanei, în multe cazuri ateliere, cît şi unele amenajări a căror utilizare nu poate fi precizată încă. În orice caz nu avem de-a face cu cetăţuia care adăpostea esenţa cu caracter sacru a comunităţii, ci cu sediul permanent, de structură militară, al puterii de stat. Organizarea interioară însăşi a cetăţii dacice era diferită atît de tipul clasic de acropole care respecta, în general, o anumită orientare şi urmărea anumite efecte de perspectivă, cît şi de ordonarea geometrică a acropolelor elenistice. Ea s-a dezvoltat în funcţie de relieful terenului, avînd ca elemente principale turnurile locuinţe, legăturile dintre ele care erau adesea scări monumentale şi aşezările de ordin secundar de pe terasele intermediare din interiorul incintei. Această sistematică era determinată, pe de o parte, de necesităţi strategice, pe de alta, de comodităţile terenului. În aspectul de ansamblu, pitorescul se împleteşte cu monumentalul producînd un efect dintre cele mai originale. Aşezare de un tip mai modest decît oraşul, « oppidum »-ul era un centru economic, poate şi administrativ, întărit, în care locuirea avea probabil un caracter destul de compact. Nu se cunosc încă, pînă în amănunt, planuri ale unor asemenea « oppida ». Dar din descoperirile de pînă acum (Poiana, Popeşti), se poate deduce că, în cadrul unui « oppidum », existau: o zonă oficială în interiorul căreia se poate distinge locuinţa şefului şi amenajările de cult, adesea în strînsă legătură între ele, o zonă de locuinţe ale populaţiei printre care apar frecvent depozite de bunuri economice ş., către periferia aşezării, unele amenajări legate de activitatea producţiei meşteşugăreşti, cum ar fi cuptoarele de ars oale sau de metalurgie.

Scanned with OKEN Scanner

Ridicate de-a lungul drumurilor, îndeobşte în locuri bine alese atît din punct de vedere al circulaţiei de bunuri cît şi din punct de vedere strategic, fortificate cu şanţ, val şi palisadă, aceste « oppida » constituiau premisele unor viitoare dezvoltări urbane, ridicînd în germene toate problemele de sistematizare pe care, în general, astfel de aşezări urbane le implică. Din păcate, detaliul soluţiilor şi valoarea lor artistică ne sînt încă necunoscute. S-ar părea însă că daco-geţii nu ajunseseră la elaborarea unor scheme tip şi că natura locurilor ca şi comoditatea erau determinante în sistematica adoptată. Aşezările săteşti din jurul acestor grupări cvasiurbane erau, aşa cum reiese din ştirile de epocă romană ce ne-au parvenit dar care desigur reflectă situaţii mai vechi, de două tipuri: aşezările cu continuitate de locuire — în spaţiu vorbind — numite în latină « vici » şi aşezările risipite, numite în latină « pagi ». Primele sînt mai frecvente în zona Dunării, în timp ce ultimele se găsesc mai ales în interiorul arcului carpatic.

Arhitectura daco-geţilor cunoaşte mai multe tipuri de construcţii şi de tehnici. Se cunosc, astfel, construcţii militare: cetăţi, turnuri de pază, fortificaţii « oppida »; arhitectură de cult; sanctuare, vetre, altare şi arhitectură civilă: locuinţe, amenajări în legătură cu producţia, depozite. Din punct de vedere al tehnicii, dacii practicau construcţia în piatră, cunoscînd atît zidurile cu două paramente fără liant şi emplecton, cît şi sistemele de fundare în piatră a unor construcţii cu elevaţia din alte materiale. Pentru aceasta ei utilizau atît piatra de talie cît şi bolovanii. Dar aceste procedee ne sînt cunoscute numai din zona restrînsă a Carpaţilor Meridionali, fiind cunoscută de asemenea arhitectura în lemn şi anume cea din bîrne încheiate şi cea din vălătuci, în care numai scheletul era de lemn. În sfîrşit, dacii cunoşteau străvechea tehnică a bordeiului, care constituia cea mai răspîndită formă de construcţie ţărănească. Cel mai monumental tip arhitectural dac îl constituia cetatea, aşa cum ne este ea cunoscută din descoperirile din Munţii Orăştiei. De plan neregulat dar cu tendinţă de patrulater, cetatea avea curtine de zid format din doi paramenţi din piatră de talie, legaţi între ei cu tiranţi de lemn cu capetele încastrate în scobituri anume practicate în blocurile de parament. Aceste curtine aveau la colţuri turnuri patrulatere construite în aceeaşi tehnică, şi de asemenea una sau mai multe porţi-turn. De acest tip sînt fortificaţiile de la Costeşti, Blidaru, Piatra Roşie, în sfîrşit Sarmizegetusa şi Regia (Grădiştea de Munte). Tehnica constructivă descrisă este caracteristică dacilor, şi tot în ea sînt construite şi aşa-numitele turnuri-locuinţe din interiorul cetăţilor, pentru care exemplul clasic îl constituie acelea de la Costeşti. Acestea erau construcţii cu două nivele, de plan patrulater, avînd un parter orb, cu zid de piatră pînă la un anumit nivel şi de cărămidă în partea superioară, în care se pătrundea printr-o uşă, şi cu etaj poate de cărămidă, poate mai degrabă din bîrne, ieşit, cel puţin pe o latură în consolă faţă de parter, avînd acces direct din exterior prin intermediul unei scări probabil de lemn. Între parter şi etaj, pare să fi existat un planşeu de scînduri pe bîrne, iar acoperişul era în patru ape. În afară de aceste construcţii, ne mai sînt atestate o serie de fundaţii de piatră de talie, cum sînt cele ale edificiilor din interiorul cetăţii de la Piatra Roşie. Dintre acestea, una, aşa-numitul edificiu absidat, ridică probleme deosebite. Astfel, pare să existe o analogie între acest edificiu şi aşa-numitul palat sau basilică de la Popeşti, încă incomplet descoperit. La ambele edificii, proporţiile mari, existenţa unei încăperi absidate cu accesul

Scanned with OKEN Scanner

comandat de cealaltă încăpere, iar la Piatra Roșie faptul că prima încăpere avea legături directe cu exteriorul prin porți practicate la mijlocul tuturor celor trei pereți exteriori, ridică problema dacă nu cumva este vorba în unele cazuri de lăcașuri de cult, așa cum s-a presupus pentru Popești. Aceste considerații ne apropie de alta dintre problemele mult discutate ale arhitecturii dacice, aceea a sanctuarelor din Munții Orăștiei. Aci apar două tipuri de edificii: unele constînd din aliniamente de formă patrulateră, formate din șiruri de discuri, tamburi sau paralelipipede scunde de piatră, de secțiune circulară și uneori patrulateră și altele în forma unor incinte circulare, formate din blocuri de piatră de talie, avînd în interior, concentric, o incintă de stîlpi de lemn îmbrăcați în pămînt ars și lustruit, în centrul căreia se înălța o construcție în formă de absidă tot din stîlpi de lemn. Un amănunt important este că incinta circulară de piatră este divizată într-un număr de segmente egale prin blocuri de un format diferit decît al celor ce alcătuiesc restul incintei. După numărul acestor segmente s-a încercat, în mod convingător, să se interpreteze aceste sanctuare ca imagini simbolice ale unor relații calendaristice, solare, lunare sau mai complexe. În legătură cu aspectul construcțiilor nu se poate preciza dacă amenajările de piatră vizibile astăzi constituiau înseși monumentele sau dacă, în antichitate, ele au avut o elevație mai dezvoltată, executată eventual din alt material. Oricum ar fi, ele sînt dovada că arhitecții daci erau capabili să conceapă atît organizarea și limitarea spațiului în forme și volume regulate, cît și ordonarea rațională și finisarea lor, urmărind totodată efecte de detaliu armonioase și unitare. Este vorba deci de un sens al arhitecturii bine conturat, de o gîndire capabilă să conceapă abstract forme și raporturi proporționale și să obțină valori artistice din realizarea materială a unui anumit program constructiv.

La un nivel tehnic și artistic ceva mai scăzut, se plasează construcțiile cu temelii de bolovani. Dintre acestea tipul cel mai ușor de sesizat îl constituie stîna. Construită din două incinte circulare concentrice, din bolovani, avînd la mijloc, dar ușor excentric, o încăpere absidată, avea o suprastructură de lemn, de la care s-au păstrat în unele cazuri, pe bolovanii incintei exterioare, scobiturile de încastrare a unor montanți. S-ar părea deci că este vorba mai degrabă de pereți din lemn, iar nu de vălătuci. În aceeași tehnică se cunosc și resturile cîtorva locuințe de plan patrulater, cu una sau mai multe încăperi. În legătură cu aceasta, trebuie amintite imaginile unor construcții dacice din scînduri bătute în cuie, care apar pe Coloana Traiană. În cîmpia Dunării, construcțiile sînt mai ales din vălătuci, fără temelie de piatră. Tot în această zonă sînt frecvente bordeele, probabil tencuite cu pămînt, cu acoperiș din material de origine vegetală pe schelet de lemn, tencuit și el. În schimb, în Dobrogea, în așezările localnicilor din apropierea cetăților grecești, de exemplu la Tariverdi, s-au descoperit fundațiile de piatră amestecată cu pămînt ale unor locuințe patrulatere de plan mai dezvoltat, care aveau probabil elevația în vălătuci. Asupra decorației arhitecturale ca și asupra finisajului știm încă puțin. Din ceea ce s-a păstrat nu se pot reconstitui nici ritmul golurilor și plinurilor, nici ancadramente, nici profile. Ceea ce se știe precis este că totdeauna erau tencuite cu lipituri de lut, după cîte se pare, lustruite. În schimb, se știe că porțile cetăților aveau un chenar profilat simplu.

Mai puține știri s-au păstrat cu privire la plastica dacilor. Cîteva piese de calcar ce par a constitui coronamentul unui zid, avînd o protomă de pasăre sculptată în « méplat » pe una din fețe; cîteva statuete de bronz de proveniență evident străină, reprezentînd divinități ale panteonului clasic greco-roman; în sfîrșit, pictura unor anumite categorii de vase executate cu culoare roșie pe fond de culoare deschisă și reprezentînd elemente florale, geometrice sau zoomorfe, este tot ce se cunoaște în acest domeniu. Trebuie remarcat totuși că printre reprezentările de pe ceramică apare, ca o reluare a unui motiv mai vechi, imaginea cerbului. De asemenea, trebuie amintit că pe unele produse ale toreuticei, apare imaginea unor ierbivore, foarte probabil bizoni, care ar putea fi pusă în legătură cu reprezentările tradiționale ale stilului traco-scit, dar și cu unele reprezentări de animale ce apar pe Coloana Traiană, tocmai în episoadele ce pot fi localizate în preajma cetăților dacice din Munții Orăștiei. S-ar părea că avem de a face cu reprezentări din ciclul mitologic al unui zeu vînător. Este desigur numai o ipoteză. Rămîne totuși inexplicabilă absența reprezentărilor figurate din ansamblul artei daco-geților. Desigur, distanța de cetățile grecești și natura relațiilor cu precădere economice cu acestea au frînat într-o anumită măsură dezvoltarea unei arte figurative a daco-geților, în sensul că nu au pus la îndemîna acestora un bogat repertoriu de forme gata făcute, din care ei să poată selecționa potrivit gustului și cerințelor lor și nici nu au înlesnit împrumuturile de tehnică. Dar, pe de altă parte, este cert că nici tradiția artei traco-scitice, destul de răspîndită la un moment dat în societatea daco-getică, nu a mai continuat, și că reluarea vechilor teme animaliere amintite mai sus este marcată în secolul I e.n. de o schimbare a caracterelor reprezentărilor. În adevăr, apariția lor izolată, lipsită de o legătură de acțiune, avînd un caracter mai mult static și departe de caracterul ritmat și viu al reprezentărilor și compozițiilor traco-scitice, dă acestor imagini o valoare mai mult de simbol sau de insignă; ele nu mai evocă o acțiune, o legătură epică, un mit, ci cel mult reprezintă o aluzie la anumite aspecte legate de ele. În această privință se poate aminti și apariția unor posibile simboluri solare, geometrice și schematic stilizate, ca ornamente ale unor vetre de foc, pare-se cu rost ritual. S-ar putea presupune deci că nu este vorba numai de unele impedimente de ordin material, ci și de o mai mare abstractizare a conceptelor teologice ale populației daco-getice. În aceste condiții, pare mai probabil că artiștii daco-geți, mai puțin experimentați sau mai puțin abili, nu au putut să obiectiveze plastic conceptele abstracte care le țineau loc de divinități. Procesul pare să fi fost același și la traci, dacă ținem seama de faptul că abia în epoca romană reprezentarea eroului trac devine curentă și că sincretismele multiple pe care le suferă denotă că aspectul concret al imaginii divinității era prea puțin precizat. Dar contactul mai strîns cu grecii și înrudirile dintre mitologia acestora din urmă și cea proprie tracilor i-au făcut pe aceștia să poată da o artă plastică tracică, de factură helenistică, în care tematica tradițională a mitologiei și în general a ideologiei grecești să fie adaptată mentalității tracilor prin selecționare de teme și motive, în timp ce cunoașterea mai slabă a vieții și gîndirii grecești l-a împiedicat pe artistul dac să găsească un mijloc de exprimare a propriilor lui idei, pe această cale pe care am numi-o de analogie. Este probabil că dacă nu ar fi survenit conflictul cu Roma, Dacia ar fi găsit și ea o cale proprie de dezvoltare spre o artă plastică majoră. Trebuie arătat însă că reprezentările ce se datoresc artiștilor daci, chiar modeste fiind, chiar

Scanned with OKEN Scanner

dacă nu foarte abile, vădesc simțul proporțiilor și gustul pentru formă și armonie și că în general sînt încadrate în compoziții echilibrate și savante dar cu caracter net decorativ. Unele dintre aceste reprezentări figurate apar pe cioburi de ceramică pictată. Este vorba de o categorie de ceramică de lux care nu a fost descoperită pînă acum decît în cetățile dacice din Munții Orăștiei, și din care nu se cunosc forme întregi, ci numai foarte multe fragmente, părînd a parveni din pereții unor vase mari. Din pastă fină, cu suprafața exterioară acoperită de un strat de culoare deschisă, netezit, aceste vase erau decorate cu motive vegetale: viță de vie, palmete, motive geometrice și unele reprezentări zoomorfe pictate cu culoare roșie. Se pot distinge mai multe maniere în decorația acestor vase dar, studierea lor fiind încă în curs, nu se pot face sistematizări și nici trage concluzii.

Ceramica comună, curent răspîndită în toată Dacia, comportă două categorii: *1)* ceramica grosolană, avînd drept tipuri reprezentative urna bitronconică sau utriformă și cățuia cu o toartă și *2)* ceramica fină, cuprinzînd fructiera cu picior, cana, ceașca, paharul, strachina și strecurătoarea. Prima categorie era de uz comun, ritual (cățuia) sau funerar (urna). Ceramica fină servea mai ales pentru serviciul mesei. Ceramica s-a dezvoltat, înglobînd și multe tipuri romane, amplificînd sau creînd și tipuri noi. Sînt de amintit, în acest sens, vasul de provizii și oala mare, în realitate o variantă fină a urnei. Ceramica fină era confecționată cu roata, din pastă bine frămîntată și era arsă reductor căpătînd astfel culoarea de un cenușiu deschis. Încă înainte de ardere, suprafața exterioară a vasului deja uscat era lustruită cu un corp dur — piatră sau os — și decorată prin lustruire. Se rezervau, din fondul integral al vasului, suprafețe geometrice care rămîneau aspre și mate și pe care se realizau, tot prin lustruire, unele compoziții decorative din motive geometrice. Această ceramică, de aspect îngrijit dar fără deosebită valoare artistică, făcea parte negreșit din ceea ce am numit mai sus aspectul folcloric al culturii și artei dacice. După toate probabilitățile, în afară de folosirea cu scop utilitar, această ceramică contribuia și la decorarea interiorului locuinței. Ea se integra ca element unui complex format din alte elemente cum ar fi mobilierul, vasele de metal, sau unele articole de preț care nu serveau constant. Interiorul unei case dacice constituia un ansamblu în care fiecare obiect avea o valoare artistică limitată, strict decorativă, dar al cărui complex unitar exprima atît personalitatea locuitorilor lui, cît și poziția acestora în cadrul societății în care trăiau. Compunerea ansamblului decurgea dintr-o viziune asupra locului omului în univers, avînd pe de o parte un sens antropocentric, pe de alta, o valență estetică. Un asemenea interior avea pereții cu tencuială lustruită și, așa cum ne permit să presupunem descoperirile legate de porțile cetății de la Poarta Roșie, ancadramente de lemn cu profil rudimentar la uși. Știm de asemenea că dacii obișnuiau să facă ușilor din lemn masiv ferecături de fier de un reușit aspect general. În acest sens avem mărturia Coloanei Traiane și a descoperirilor din Munții Orăștiei. Alte elemente de decorație interioară le alcătuia vatra. Aceasta, totdeauna geometric limitată și bine fățuită, era uneori împodobită cu incizii. Printre nenumăratele feluri de mobile de lemn, decorate pe alocuri cu crestături, se mențineau desigur și tipurile ce s-au păstrat aproape neschimbate din neolitic și pînă în preajma zilelor noastre, cum este de exemplu masa joasă, rotundă, cu trei picioare. Mijloacele de luminat artificial, opaițe de teracotă sau candelabre de bronz, proveneau, de obicei, din

Scanned with OKEN Scanner

import. Toate acestea organizau spațiul interior al încăperii, împodobit și cu arme sau cu unele articole textile și de pielărie care erau în acea vreme înfrumusețate adesea cu aplici și garnituri metalice, și vasele de metal sau lut ars care decorau pereții sau completau și îmbogățeau aspectul mobilierului. Un astfel de interior putea să fie mai sărac sau mai bogat și desigur el era încă departe de bogăția cromatică și decorativă a unui cămin țărănesc din vremea noastră, dar de pe atunci elementele esențiale, care prin dezvoltarea lor au dus la aspectul de azi, existau în toată gama lor atît de variată.

S-a amintit deja de toreutică. Aceasta constituie una din ramurile principale ale producției meșteșugărești de artă. Sînt cunoscute astfel: vase de argint și de bronz, aplici și garnituri de argint și de bronz, fibule, coliere și brățări din aceleași metale sau aliaje, în sfîrșit garnituri de fier pentru scuturi. Formele sînt în general de inspirație fie clasică, cum ar fi, de exemplu, vasele de argint ce reproduc forma și decorul unor cupe megariene cărora li s-a adăugat un picior, fie de veche tradiție locală sau de generală răspîndire în rîndurile populației, curente în cultura materială de tip « La Tène », fie, în sfîrșit, de îndepărtată origine grecească, cum sînt mai ales podoabele și fibulele de argint. De asemenea un tip relativ generalizat îl alcătuiesc și garniturile metalice ale scuturilor. Dar atît vasele de argint cu picior cum sînt de exemplu cele de la Sîncrăeni, cît și garnitura de scut bogat decorată de la Piatra Roșie, constituie produse originale ale toreuticii dacice, chiar dacă elementele lor își găsesc rădăcinile în repertoriul de forme clasice. De altfel, știrile literare ne păstrează amintirea unor imense tezaure în care este probabil că produsele toreutice ocupau locul principal. Este de asemenea probabil că obiectele descoperite nu sînt nici cele mai valoroase nici cele mai prețioase din acest gen, cu atît mai mult cu cît, fără îndoială, cele mai însemnate piese au fost luate de Traian ca pradă.

O ramură specială a prelucrării metalului prețios o reprezintă baterea de monedă. Cunoaștem astăzi o gamă variată de monede produse de daci, unele imitînd perfect tipuri helenistice, altele denaturîndu-le sau chiar creînd tipuri locale. Tendința de denaturare se datorește, desigur, pe de o parte inabilității meșterului monetar, pe de alta lipsei acestuia de înțelegere pentru semnificația scenei figurative de pe monedă. Dar ea acuză totdeodată și lipsa de sensibilitate a localnicilor pentru reprezentarea figurată și afinitatea lor pentru compoziția decorativă cu semnificație relativ abstractă. Toreutica dacică se deosebește prin unele trăsături atît de cea tracă contemporană, cît și de cea traco-getă anterioară. Lipsesc de exemplu scenele figurate atît de curente la traci, dar nu se mai întîlnesc nici elementele zoomorfe și monstruoase prezentate într-o stilizare plină de ritm și mișcare, caracteristice pentru arta scito-tracă. Față de izvoarele de inspirație grecești, în schimb, produsele dace par să marcheze o tendință de mai mare zveltețe, de înălțare a siluetelor și de atenuare a bogăției ornamentului și adîncimii reliefului. În general, întreaga ornamentică daco-getică stă sub semnul acestei tendințe de a evita relieful și de a obține efecte cromatice și de lumină prin procedee plastice de decorație sau în orice caz ținînd de prelucrarea suprafeței obiectului. Așa este ornamentul lustruit sau cel incizat în ceramică, așa este ornamentul gravat sau ciocănit superficial în toreutică, în sfîrșit, de aceeași natură este și genul sau procedeele de decorație prin zgîriere. Motivele rămîn în lumea vegetalului și a geometricului, se prezintă totdeauna stilizate, convenționale și

Scanned with OKEN Scanner

constituie compoziții decorative, în care legile genului decorativ sînt totdeauna respectate. Cităm printre motive: palmeta, vrejul, frunza de urzică, motivele în val, spiralele, în sfîrșit, zig-zagul, căpriorii ș.a.m.d.

Arta daco-getă, din cîte cunoaștem pînă astăzi, apare ca o creație originală și viguroasă, dar încă incomplet dezvoltată și este produsul unei societăți ieșite din perioada de descompunere a comunei primitive și pe cale de a-și constitui o organizare proprie, cu caracter de clasă sclavagist. Dar procesul de căutare și conturare a unor expresii strict corespunzătoare noii suprastructuri nu s-a încheiat, fiind întrerupt brusc de cucerirea romană. Și totuși arta daco-getă se vădește ca diferită de toate manifestările similare ale popoarelor înconjurătoare, deși de multe ori sursele de inspirație sînt comune. Poate nicăieri nu este mai clar faptul că influențele nu pot face altceva decît să pună un inventar de forme și tehnici la îndemîna creatorilor din cadrul unei societăți, care însă le vor modela conform necesităților interne ale acesteia și conform felului ei propriu de a gîndi. Iar această gîndire va fi condiționată, pe de o parte de tradiția constituită de un întreg trecut de viață și creație culturală, pe de alta de stadiul de dezvoltare istorică atinsă. Nici grecii, nici celții și nici sciții nu și-au putut lăsa amprenta în cultura și arta daco-getilor. În unele forme ale acesteia se pot cunoaște rădăcini străine, în altele se sesizaseră înrîuriri, dar toate au un aspect comun care s-ar putea defini cu ajutorul cîtorva trăsături, sau mai bine-zis, cîtorva tendințe. Sînt caracteristice petru arta dacică, așa cum o cunoaștem noi, lipsa categoriei figurativului și tendințele de organizare rațională a formelor și ansamblelor. Este tipică de exemplu lipsa unor scheme fixe urbanistice ca și efortul permanent de a obține o organizare urbanistică prin ordonarea geometrică a formelor neregulate de relief, fără a le modifica în natura lor. Tot așa este evident raționalismul matematic al arhitecturii monumentale. În sfîrșit, ornamentica așa cum o cunoaștem din ceramică și toreutică, cu motivele ei vegetale și geometrice, ascultă de legile raționale ale geometriei — simetria, repetiția, alternanța —, și nu ajunge niciodată la formele monstruoase, pe care le-a generat, de exemplu, în arta scitică sau indiană, încercarea de a introduce ritmul și mișcarea frenetică. Cîteva dintre analizele înfățișate mai sus au arătat că unele reprezentări din această artă constituie de fapt expresia plastică a unor noțiuni sau a unor reprezentări cu caracter destul de abstract. Este de asemenea un element de raționalism. În sfîrșit, un caracter formal al acestei arte, constatat încă din neolitic în toate artele de pe acest teritoriu, este preferința de a realiza efectele cromatice și de lumină cu ajutorul unor procedee plastice, și tendința de a înlocui procedeele plastice de decorație cu procedee cromatice.

Desigur, considerată în detalii, arta dacică nu este perfect omogenă. Am menționat în repetate rînduri delimitarea dintre aspectul folcloric, popular, de cel cult, cu caracter de clasă, al creației artistice a daco-geților. Existența unei serii întregi de manifestări artistice numai în regiunea Munților Orăștiei evidențiază cu claritate acest caracter. Dar cercetarea atentă surprinde și o variație a detaliilor de la regiune la regiune, care însă este cel mai adesea condiționată de acțiunea unor influențe externe, așa cum se întîmplă de exemplu în Dobrogea. Aci influența grecească dă naștere în anumite centre unei producții de ceramică ce imită în mare măsură formele grecești, sau apar arhitecturi locale inspirate din construcțiile civile ale orașelor grecești de pe litoral, din vremea helenistică. Dar aceste forme rămîn excepționale. În general, arta

daco-getică este o artă de veche tradiție, în care s-au înglobat elemente de origine sudică clasică, elemente de largă circulație europeană caracteristice pentru cultura « La Tène », în sfîrșit, unele elemente celtice și scitice, iar mai tîrziu sarmatice, repede asimilate. O deosebită importanță au avut-o doi factori: progresul tehnic, care a perfecționat factura și aspectul unor genuri de producție artistică deja cunoscute și a dat naștere altora noi, și dezvoltarea socială, care a impus creației artistice programe noi, derivate din noile necesități ale societății pe cale de a-și constitui o organizare stratificată, cu caracter de clasă. Acest lucru pare evident dacă ținem seama de faptul că principalele creații artistice majore ale dacilor apar ca o manifestare a clasei dominante și mai ales a puterii de stat, și exprimă concepția ideologică a acesteia. Ea contribuie la făurirea aspectului exterior menit să sublinieze superioritatea ierarhică a acesteia prin superioritatea de factură și de expresie a elementelor care-l constituiau. Dar noua funcție a artei a implicat pentru aceasta o nouă importanță, și se poate surprinde în acest sens, în arta dacică, tocmai începutul desprinderii artei de meșteșug ca și apariția meșteșugurilor artistice, iar pe de altă parte, i-a dat posibilități de dezvoltare, atît pentru că a concentrat potențialul economic al poporului în mai puține mîini, cît și pentru că aspectele mai multiple și mai variate ale vieții economice și intensificarea circulației de bunuri au sporit și resursele materiale și posibilitatea îmbogățirii repertoriului și tehnicii, a limbajului plastic.

Am analizat mai sus aspectul de clasă al artei daco-getice. Trebuie spus însă că în condițiile societății sclavagiste incipiente, în care clasa dominantă nu ajunsese încă la maturitate, în care antagonismele sociale nu deveniseră prea ascuțite și în care pericolul extern era covîrșitor, arta dacică, ca și întreaga cultură a dacilor, a jucat și un rol de unificare morală a poporului împotriva cuceririi romane, simbolul libertății dacice. Din păcate, surprinse de cucerire încă în curs de formare, neajunse la maturitate, arta și cultura dacică nu au impus cuceritorului și nu au putut constitui un suport al rezistenței etnice și culturale la romanizare.

Arta romană în Dacia

Cucerirea romană a deschis un nou capitol în istoria de pe teritoriul României. Înglobînd elementele locale în formele mediteraneene de sclavagism dezvoltat, propriu romanilor, a asigurat societății sclavagiste din Dacia o dezvoltare de tip superior. Reflectînd această dezvoltare, au apărut pe teritoriul Daciei o cultură și o artă de tip roman provincial, care s-a suprapus culturii și artei dacice anterioare. Rezultatul întregului proces istoric este cunoscut sub numele de: sinteza daco-romană, și constituie una dintre principalele etape ale procesului de etnogeneză a poporului român.

Pentru a înțelege în toată complexitatea sa acest proces de sinteză culturală și artistică, el trebuie considerat ca un fenomen de dezvoltare istorică, pe plan de suprastructură, și de reflectare a formării și dezvoltării unei economii și a unei organizări sociale sclavagiste daco-romane ca factori determinanți. Iar aspectele acestei sinteze, particularitățile cît și cronologia

Scanned with OKEN Scanner

sînt condiționate de formele specifice ale statului sclavagist roman și de dezvoltarea lui istorică. Cucerită tîrziu, în momentul în care formele clasice de exploatare sclavagistă deveniseră nerentabile, Dacia a avut o organizare economică și socială bazată, în mare măsură, pe mica proprietate. Acesta a fost, în general, regimul în care a trăit populația orașelor, populație amestecată, în cadrul căreia elementul colonizat a avut o mare importanță. Un regim deosebit l-a avut regiunea minieră din Munții Apuseni, dar se pare că și aci tot mica exploatare — arendașii mici, « leguli » — a fost forma predominantă. Pădurile și pășunile alpine constituind un mare domeniu al fiscului, care le arenda unui «conductor pascui et salinarum» erau probabil lăsate, contra plății unei redevențe, populației băștinașe care le exploata în formele tradiționale de mică gospodărie încadrată în unități mai mari, devălmașe, cel mai probabil de tipul « pagus », adică de tipul așezărilor răsfirate caracteristice pînă azi anumitor regiuni ale țării noastre.

Cultura și arta de tip roman provincial erau caracteristice mai cu seamă zonelor colonizate, adică în primul rînd teritoriilor orășenești și regiunii miniere. În aceste zone nu se cunoaște dezvoltarea locală a unei arte de tip « aulic ». Poate nicăieri pe întinsul imperiului arta nu are un caracter mai provincial decît în Dacia. Sînt tipice pentru această regiune tehnica de calitate inferioară dar de efect, cum sînt tehnica constructivă în « opus caementicium » și simplitatea temelor și formelor în general.

Numai pe litoral, în vechile centre grecești, vor apărea, în continuare, forme mai rafinate dovedind o mai bună înțelegere a artei, legată de o tradiție de creație mai veche. Sînt de amintit în acest sens cel puțin cîteva sculpturi găsite la Constanța, printre acestea statuia Fortunei, edicula celor două Nemesis și remarcabilul șarpe, în măsura în care acesta reprezintă o creație locală și poate fi datat atît de tîrziu. Dar centrele de pe litoral erau centre cu o producție puternic dezvoltată, cu trafic intens și cu o structură mult mai accentuat sclavagistă a economiei societății. Dacia și restul Sciției Mici, dată fiind importanța lor militară, devin din ce în ce mai mult, mai ales în cadrul reformelor militare și administrative din secolul al III-lea, regiuni de mici proprietari cu îndatoriri militare în care centrele urbane au mai ales funcție administrativă, militară, și avînd numai o mică producție de interes strict local.

În general, din punct de vedere al caracterului formelor și al dezvoltării lor în timp, Dacia nu diferă de celelalte provincii, confirmînd încă o dată aspectul relativ unitar al artei provinciale romane. Rezultat al creației unor artiști care, după cum se știe, urmau trupele de ocupație și coloniștii, și trebuind să se supună, pe de o parte, programului oficial, impus de autorități, pe de alta, cerințelor tradiționale ale soldaților și coloniștilor, diferențele regionale nu se puteau face simțite decît, în mică măsură, în tematica unor monumente cu caracter ritual sau în preferințe marcate de publicul provincial. În cadrul acestor aspecte își face loc, pentru anumite forme sau tipuri de tratare, tradiția locală atît sub aspectul daco-getic propriu-zis, cît și sub aspectul mai vechii influențe elenistice. Toate acestea vor face ca în Dacia să nu se întîlnească nici edificii de proporțiile și fastul celor din Galia sau Africa romană, nici decorațiile luxoase cum sînt de exemplu mozaicurile istoriate de pe Limesul Renan nici arta frumoasă a provinciilor din vestul și centrul Europei. Monumentele din Dacia și din Sciția Mică au mai degrabă un caracter minor și poate mai pregnant militar decît în alte părți. Elementele componente nu sînt greu de deslușit deși studiul lor sistematic încă nu s-a întreprins.

Scanned with OKEN Scanner

Din cît se știe pînă acum, arhitectura publică, sculptura funerară, în sfîrșit artele minore sînt cele tradiționale pe limesul european al imperiului, în care se pot surprinde atît elemente de tradiție italică, chiar etruscă, cum ar fi portretul funerar sau tipul de organizare urbanistică derivată din castru, cît și elemente de tradiție orientală elenistică, ca tipul de ediculă funerară sau reprezentarea banchetului funerar. De origine locală, cu o notă elenistică, este figurarea cavalerilor danubieni sau a cavalerului trac, care, în zonele de la sud de Carpați, marchează, ca mai toate scenele figurate, o tendință către generalizare, către abstractizare, aproape o aversiune pentru portretizare. Totuși abia acum, cavalerul trac, cunoscut sub diferite forme, anterior cuceririi romane, ajunge să aibă o iconografie care se fixează în imaginea, de tradiție italo-etruscă, a cavalerului în galop. În esență, arta provincială romană din Dacia este o îmbinare de concepte vechi și noi, care își creează o tematică proprie provinciei precum și unele detalii iconografice specifice. Toate acestea fac ca diferențele dintre arta provincială romană a Daciei și cea a celorlalte provincii să nu fie de ordin major. În general, dacă ținem seama de caracterul și frecvența formelor și a tipurilor iconografice, putem spune că ea face tranziția între arta de tradiție helenistică a provinciilor de la sud de Dunăre și arta de tradiție italică a provinciilor central europene. Aceste două curente se întîlnesc în Dacia și Sciția Mică și se întrepătrund, în fiecare zonă în altă proporție. În Dacia nu apar formele cele mai originale create de provinciile vestice și nici nu pătrunde rafinamentul și subtilitatea caracteristice pentru elenism. În schimb, este foarte pregnant caracterul generalizat, abstract, care duce uneori pînă la schematizarea reprezentărilor figurate, și la destrămarea scenelor într-o înșiruire de elemente izolate, menținute laolaltă de un cadru comun și nu de o acțiune. Acest caracter se mai întîlnește și în alte provincii balcanice, dar acolo nu este atît de puternic.

Dezvoltările urbane din Dacia și Sciția Mică s-au născut fie în urma colonizării, fie în urma înfloririi unei așezări mai vechi. În măsura în care ne sînt cunoscute, ele atestă aceeași sistematică dezvoltare pe baza a două axe perpendiculare, avînd în centru edificiile și amenajările legate de viața publică, cartiere compacte de locuințe, cuprinse toate de o incintă, și în afara zidurilor, necropola, așezări suburbane legate în general de aprovizionarea orașului, în sfîrșit monumente al căror caracter impunea situarea lor în exteriorul orașului. O variantă mai regulată a acestui tip o reprezenta Ulpia Traiana Sarmisegetuza. Aceeași ordonanță, deși mai puțin stringentă, se întîlnește și la Tropaeum Trajani (Adamclisi), după cum chiar și cetățile grecești de la mare o adoptă într-o anumită măsură, probabil încă din vremea helenistică. În această vreme satele suferă și ele modificări în sistematizarea lor, în sensul că se dezvoltă prin apariția unor edificii publice ca băi, sedii ale administrației locale sau prin efectuarea anumitor amenajări, ca apeductele. Tipurile rămîn însă tot cele tradiționale, cel cu locuire spațială continuă — vicus — și cel risipit — pagus. Se pare însă că amîndouă evoluează către o mai mare concentrare a locuirii, vicusul tinzînd către tipul de sat adunat, iar în cadrul pagus-ului apărînd un nucleu mai mare de locuire, care concentrează viața lui administrativă și unele unități economice de tip dezvoltat. În jurul satelor și orașelor este cunoscut alt tip de așezare, gospodăria izolată — villa. Ea comportă o incintă de protecție, prevăzută uneori cu un turn. Suprafața cuprinsă în interior este împărțită în două: zona rezervată locuinței stăpînilor, care, în afară de camerele de locuit, prevede o baie și adesea o grădină, uneori cu

Scanned with OKEN Scanner

aspecte de adevărat lux, şi zona gospodărească în care se află adăposturile sclavilor şi animalelor, magazii, şoproane, ateliere. Este un tip bine cunoscut în Imperiul Roman, dar trebuie remarcat că la noi numai în cîteva cazuri aceste villa au proporţii mari. Este vorba de cîteva descoperiri din jurul oraşelor romane din Transilvania. Indeobşte însă, sînt simple construcţii utilitare lipsite uneori chiar de un anumit confort. O aşezare cu un caracter deosebit este castrul. Cercetările au reuşit să-i precizeze într-o anumită măsură tipul. Elementele lui erau: incinta de traseu patrulater, cele două străzi întretăindu-se în unghi drept în centru şi cele trei zone de locuire dintre care cea mediană avînd în mijloc pretoriul, iar lateral magazii şi locuinţele ofiţerilor. În cea superioară şi posterioară se aflau cazărmile soldaţilor. Acest tip va evolua o dată cu transformările pe care organizarea armatei le va suferi, ajungînd în secolul al III-lea să constituie tipul aşezării fortificate, care va conserva din vechea dispoziţie incinta patrulateră, cele două străzi perpendiculare, poziţia centrală a clădirii comandament şi răspîndirea în sectoarele laterale. În aceste aşezări se va dezvolta o arhitectură oarecum stereotipă, dar corectă ca proporţie şi nu lipsită de monumentalitate. Ne sînt cunoscute, din acest punct de vedere, o serie de edificii publice şi militare şi în mai mică măsură sanctuare şi locuinţe. Pentru edificiile publice, cel mai original ca program şi soluţii este Aedes Augustalium, de la Ulpia Traiana Sarmizegetusa. Reproducînd planul pretoriului tipic, el se compune din două curţi juxtapuse, una mare pătrată, destinată publicului, avînd în centru altarul imperial, iar de-a lungul laturilor edificii destinate să adăpostească participanţii la ceremoniile de cult, şi la serviciile legate de acestea, alta mai mică, oblongă, dispusă transversal, destinată iniţiaţilor, alipită şi comunicînd prin două porţi cu prima şi avînd de-a lungul zidului din fund edificiul principal al complexului, constituit dintr-un număr impar de încăperi, dintre care cea din mijloc era capela cultului imperial. Edificiul avea o faţadă ritmată de o ordonanţă de pilaştri corintici, marcînd cinci deschideri, probabil în arcadă. Acest edificiu era sediul colegiului augustalilor. El reproduce, cum am mai spus, planul pretoriului, care la rîndul său se compunea dintr-o curte mare pătrată, adesea înconjurată de peristil, avînd pe o latură intrarea, pe cea opusă despărţirea de a doua curte, denumită sacră, iar pe celelalte magaziile de arme. Curtea sacră, oblongă, dispusă transversal, avea, pe latura din fund, clădirea pretoriului propriu-zis, cu capela în centru, şi constituită dintr-un număr impar de încăperi (fig. 57). Alt tip de monument cunoscut şi general răspîndit este basilica, sală rectangulară, împărţită într-un număr impar de nave, prin şiruri de coloane sau pilaştri. Uneori, ca la Adamclisi, basilica era înconjurată de un peristil. În secolul al III-lea şi pretoriile castrelor vor lua aceeaşi formă de basilică, dar basilica pretoriu va conserva şi absida. Se mai cunoaşte de asemenea în această vreme şi un amfiteatru, la Sarmisegetuza. Din ziduri masive, el nu prezintă către exterior obişnuita ordonanţă de arcade, comună la toate edificiile de acest fel, de mai mari proporţii. De asemenea, s-au păstrat, datînd din aceeaşi vreme, şi resturi de terme. Din păcate nicăieri nu se cunoaşte un plan întreg, cu toate detaliile de ordonanţă şi decoraţie arhitecturală, care să dateze din secolele II—III. Cele de la Histria din secolul al IV-lea se înscriu, ca formă, într-un mare dreptunghi şi comportă două şiruri de încăperi. Unul format din sala mare a termelor, cu logiile ei şi două încăperi de deservire, altul compus din vestibul şi încăperile de baie, trei la număr, avînd alăturat la unul din capete bazinul de apă

Scanned with OKEN Scanner

rece. Boltite, placate şi pavate cu materiale scumpe — mozaic în logii, marmură în restul încăperilor — , cu ancadramente masive de calcar la uşi, termele sînt monumentale şi luxoase. Ele aruncă o lumină ciudată asupra gradului de civilizaţie, cultură şi rafinament al histrienilor din secolul al IV-lea, atunci cînd aşezarea în sine nu mai era decît un orăşel de provincie.
Arhitectura militară este mult mai simplă. Lungi clădiri oblonge, împărţite în şiruri de încăperi mari, constituiau cazărmile. Ceea ce anima construcţiile masive şi monotone şi străzile largi şi drepte ale castrelor, erau porticele, cu stîlpi de piatră ca la Drobeta, sau de lemn, ca, în general, la celelalte castre. Ele mărgineau străzile şi protejau laturile cu intrări ale cazărmilor. La Drobeta, ordonanţele de coloane dădeau ansamblului o monumentalitate ce depăşea mult, ca sens estetic, simpla nevoie de protejare a intrărilor.
În general, toate aceste construcţii erau executate în « opus caementicium » cu parament de bolovani, uneori alternaţi cu rînduri de cărămizi, de obicei tencuiţi, adesea parţial sau în întregime placaţi cu piatră de talie sau marmură. Se cunosc edificii în care tencuiala era pictată cu motive geometrice sau florale, ca la Aedes Augustalium din Sarmisegetuza, sau la termele din Histria. Alteori ea era numai lustruită.
Excepţional pentru arta provincială şi aflîndu-se pe teritoriul României este momumentul de la Adamclisi (fig. 54). Ridicat de Traian în urma bătăliilor din Moesia din anul 101 e.n. el avea un caracter triumfal şi era piesa centrală a unui ansamblu căruia îi aparţinea cel puţin încă o construcţie — un altar funerar dedicat memoriei soldaţilor căzuţi în războiul cu dacii. Monumentul însuşi se compunea dintr-un uriaş soclu de plan circular, îmbrăcat în piatră de talie, bogat decorat, şi din statuia trofeu căreia îi servea de suport. Mai în detaliu privit, soclul era format pornind de la sol, dintr-o crepidomă de 9 trepte, apoi dintr-un tambur cilindric avînd, ca o brăţară, o zonă de decoraţie figurată; o friză cu volute de acant suprapusă de un şir de reliefuri istoriate alternînd cu pilaştri pitici peste care în sfîrşit era aşezată friza cu palmete şi torsade. Deasupra tamburului se ridica un acoperiş tronconic mărginit, la bază, de un atic festonat pe care erau sculptate motive decorative alternînd cu reprezentări de prizonieri legaţi de copaci. Pe acest acoperiş se înălţa o bază hexagonală cu două etaje. Pe etajul superior al acestei baze era fixată inscripţia dedicatorie. Urma un atic în formă de friză cu arme. Această bază etajată suporta trofeul: un trunchi de copac pe care apărea fixată o armură cu dublă faţă, patru scuturi, patru cnemide, două săbii şi cîte un mănunchi de suliţe. Intreaga construcţie atingea 42 m înălţime, avea diametrul — la bază — egal cu înălţimea şi în alcătuirea ei se pare că se ţinuse seama de un sistem de proporţii şi de un ritm modular cu bazele 2 şi 3. Cele 54 de reliefuri istoriate se împărţeau în 6 scene a cîte 9 piese, avînd fiecare în mijloc cîte o imagine a împăratului şi grupîndu-se în două cicluri care constituiau naraţiunea sculptată a celor două mari bătălii purtate de Traian în Moesia inferioară, împotriva transdanubienilor, în 101 e.n. Sculptura monumentului se remarcă printr-un deosebit simţ al decorativului. Dar acest simţ pentru decorativ, ca şi ordonanţa generală, atît de riguros geometrică, nu alterează nici sinceritatea, nici viaţa reprezentărilor. În ciuda primitivismului şi a lipsei de rafinament al mijloacelor artistice întrebuinţate se vădeşte în întreaga serie de sculpturi figurate talent viguros, spirit de observaţie viu şi puternic, ceea ce a permis să se redea esenţialul chiar dacă

Scanned with OKEN Scanner

uneori s-a stăruit prea mult asupra unor detalii ce par naturaliste sau s-a urmărit prea intens frumusețea geometrică a unor efecte de stilizare.

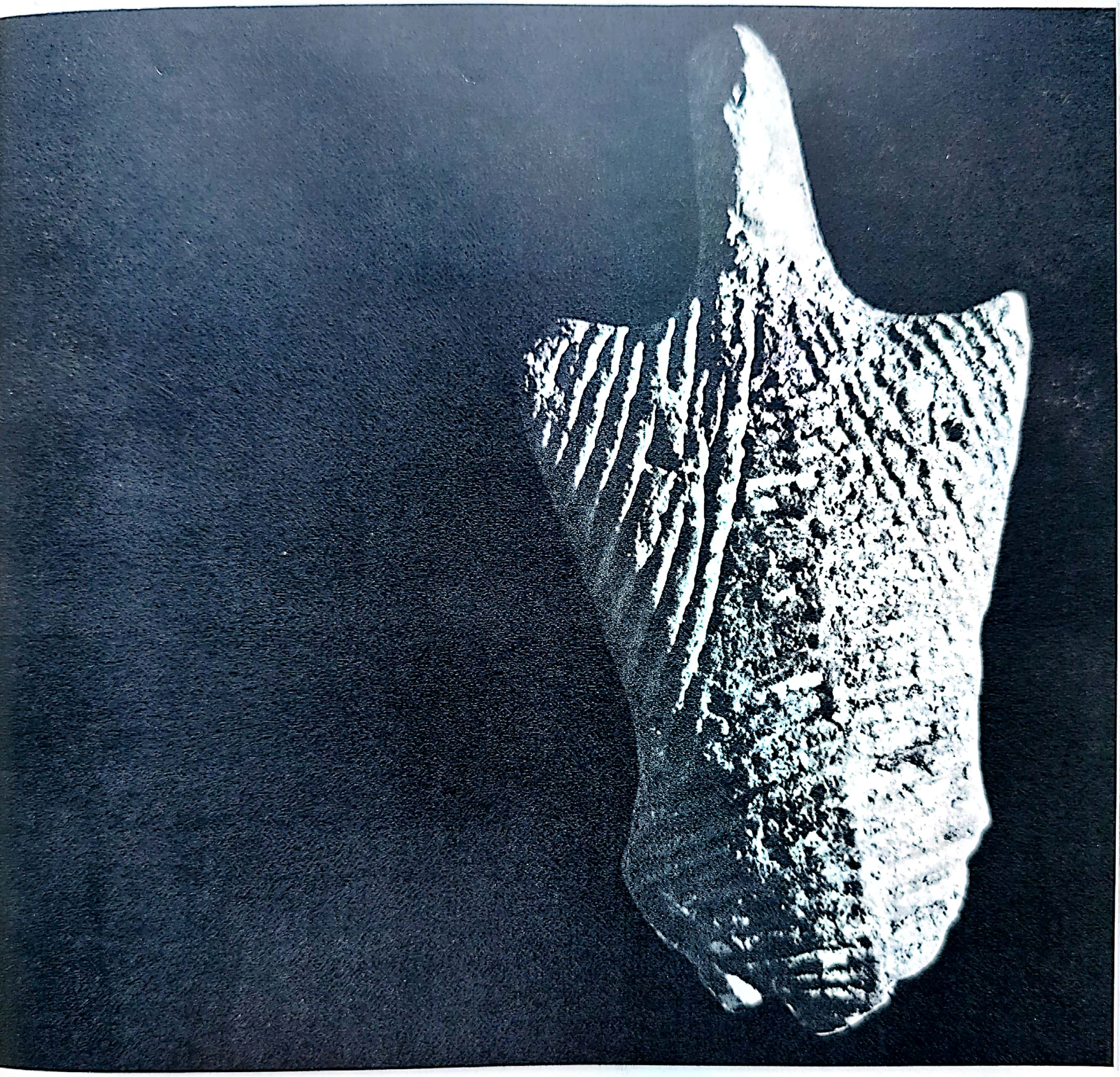
Domeniul sculpturii, ca artă de creație provincială romană în Dacia, trebuie analizat în cele două aspecte ale sale, și anume un aspect aulic, de import, și un aspect local, exprimînd gustul și tendințele locale. Aspectul aulic este reprezentat de copiile statuilor imperiale, executate după originalele lucrate la Roma și făcute pentru propaganda imperială în provincii și de reprezentările principalelor divinități ale cultului de stat care sînt, în general, replici mai mult sau mai puțin abile, după prototipuri de origine elenistică. În afară de aceste sculpturi, se mai cunosc o serie de statui reprezentînd probabil cetățeni onorați de municipii pentru meritele lor. Ele sînt remarcabile atît prin încercarea de a reda cu o cît mai mare fidelitate trăsăturile feții (deci sînt opere de portretistică), care însă rămîne oarecum rigidă, cît și prin redarea convențională a anatomiei și draperiilor. Sînt caracteristice pentru aceste opere pliurile în triunghiuri concentrice sau șirurile de pliuri paralele, fie oblice, fie verticale. Se distinge, și în aceste opere, aceeași tendință către decorativ, aceeași observație atentă și vie, susținute adesea de un frumos talent. O categorie deosebită o formează arta funerară. Din Dacia Superioară ni s-au păstrat patru tipuri de monumente funerare: aedicola, altarul, stela și medalionul (fig. 69). Din restul Daciei și din Sciția Mică, sînt cunoscute numai altarul și stela. Fiecare dintre aceste tipuri are mai multe variante, după cum elementul arhitectural era mai bogat, ca în Dacia Superioară, sau aproape inexistent, ca în Sciția Mică după cum figurația comportă numai elemente decorative sau cuprinde în plus scene și portrete, în sfîrșit, după tematica lor. Din acest punct de vedere se poate sublinia faptul că în timp ce, în Dacia Superioară, sînt foarte frecvente portretele (în nișa aedicolei, pe stele și altare sau în medalioane), iar din reprezentările cu semnificație rituală sînt obișnuite banchetul funerar, Attis, Thanatos și leii, legați de cultul Cibelei, în Dacia Inferioară și Sciția, Mică, portretele, Attis și Thanatos sînt foarte rari, abundînd în schimb banchetul funerar și mai ales cavalerul trac. Altă categorie la fel de importantă și la fel de răspîndită o constituie seria de tablete votive sau liturgice, legate de cultul lui Mitras, al lui Hercule (fig. 58, 71), a cavalerului trac și a paredrei sale Diana, a diferitelor divinități reprezentate tot în postură de cavaleri, în sfîrșit ale Nemesei care apare adesea în sincretism cu Hecate Triformis sau cu cele trei grații. Această serie de reliefuri liturgice își află cele mai depline expresii în cîteva compoziții ample, lucrate în alto-relief, sau chiar în ronde-bosse, cum sînt scenele mitraice, păstrate în muzeele de la Deva și Constanța — ultimele provenind din peștera Adam (fig. 62) — și cum este Hecata Triformis de la Sibiu (fig. 60). În sfîrșit, o altă serie de monumente, în număr relativ important, o formează sarcofagele. Multe din ele, pe lîngă împodobirea acroterelor, au un bogat decor figurat. Așa sînt de exemplu sarcofagul cu simboluri de la Constanța (fig. 59) și cel cu nișe, adăpostind amorași, de la București.

Pictura murală, pictură decorativă cu motive florale din cele descoperite pînă acum, nu depășește efortul meșteșugarului de provincie. De cu totul altă valoare sînt mozaicurile-pavimentare, printre care cel recent descoperit la Constanța, datînd din secolul al IV-lea, este impresionant prin dimensiuni, acuratețea execuției și frumusețea coloritului (fig. 66, 67, 68). Astfel de lucrări ne sînt atestate atît la Histria cît și în jurul Sarmizegetusei. Este demn de subliniat

faptul că pînă acum nu s-a descoperit nici un mozaic istoriat, ci numai compoziții decorative, mai mari sau mai mici. Paralel cu această producție artistică, în Dacia s-a dezvoltat și o producție a meșteșugarilor de artă: glipticä, toreutică, ceramică, producția sticlăriei de artă, a mobilierului și a podoabelor. Ateliere de « terra-sigilata » și opaițe au fost atestate de descoperiri atît în Dobrogea cît și în Dacia. Ateliere de prelucrarea bronzului și de sticlărie s-au descoperit la Constanța, și este probabil că vechea producție de podoabe a orașelor de pe litoral a continuat și în epoca romană. Toate acestea puneau în circulație obiecte stereotipe de largă răspîndire și de mică valoare artistică, dar care difuzau în cercurile largi ale populației imperiului o serie de teme, constituind un mijloc eficient de propagandă. În măsura în care aceste obiecte prezentau anumite tipuri iconografice, ele nu erau decît reproducerea unor monumente consacrate, chiar dacă calitățile artistice ale originalelor nu se mai puteau recunoaște în îndepărtatele replici provinciale, obținute de obicei pe cale mecanică.

Pe măsură ce societatea și cultura provincială se dezvoltă, arta suferă și ea o serie de transformări similare, de altfel, cu cele din restul imperiului. Din ce în ce mai mult ordinele tradiționale din arhitectură fac loc ordonanțelor de pile și grinzi sau pile și bolți în care masivitatea elementelor și exprimarea directă a funcțiilor lor, în organizarea spațiului, înlocuiesc planul ritmat de goluri și plinuri ale fațadelor. Paralel cu aceasta, încadrarea arhitecturală și tratarea valorată, cu multe planuri cu adîncimi și cu prelucrarea diferențiată și atentă a suprafețelor fac loc în sculptură încadrării convenționale cu chenare pur decorative, plate, convenționale, în « méplat » sau ajur, și prelucrării mecanice a suprafețelor cu trepanul. Arta romană provincială s-a dezvoltat în Dacia în vremea în care începuse deja transformarea ei în artă bizantină. Ea a exprimat fidel structura socială a lumii care a produs-o întrucît și această lume trăia într-o etapă de tranziție, în care formele imperiale se păstrau dar conținutul lor se modifica încetul cu încetul atrăgînd după sine atît modificarea concepțiilor estetice cît și a modului de tratare. Ea s-a încadrat în programul de propagandă imperială, dar accentul producției ei nu a mai căzut pe reprezentarea divinităților tradiționale ale Romei, ci pe reprezentarea acelor divinități sincretice, de origine orientală sau locală, care în cele din urmă vor fi adoptate ca divinități supreme ale imperiului și de împărații din vremea tîrzie. Ea nu va mai pune accentul, în arta funerară de exemplu, pe individ și pe poziția lui socială, ci va prefera reprezentările rituale legate de credințele eshatologice. Căci ea nu va mai fi expresia statului ca sistem de municipii, al romanilor, ci va fi expresia unei societăți în criză, ce caută forme mai largi de organizare socială în doctrinele religioase legate pe de o parte de o viziune mai generală a omenirii, pe de alta de mirajul unei vieți mai fericite.

Paralel cu dezvoltarea artei provinciale, arta și cultura materială dacică și-a continuat viața. Problema este relativ puțin cunoscută și numai descoperirile din ultima vreme au atestat persistența anumitor forme ale ei în timpul stăpînirii romane în Dacia. La Soporul de Cîmpie, la Ocna Sibiului, la Chilia, la Drobeta, au fost descoperite forme de cultură materială de veche tradiție locală. Pe de altă parte, datele cunoscute cu privire la organizarea provinciei daco-romane ne obligă să presupunem persistența acestor forme în regiunile izolate de munte și pădure, în care administrația și civilizația romană n-au pătruns decît sub forma arendașului de impozite. Este vorba de întinsa regiune de pascua, unde trebuie să presupunem persis-



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

40—41.
Figurine de terracotta.
Cernavodă.
Cultura Hamangia.

Scanned with OKEN Scanner

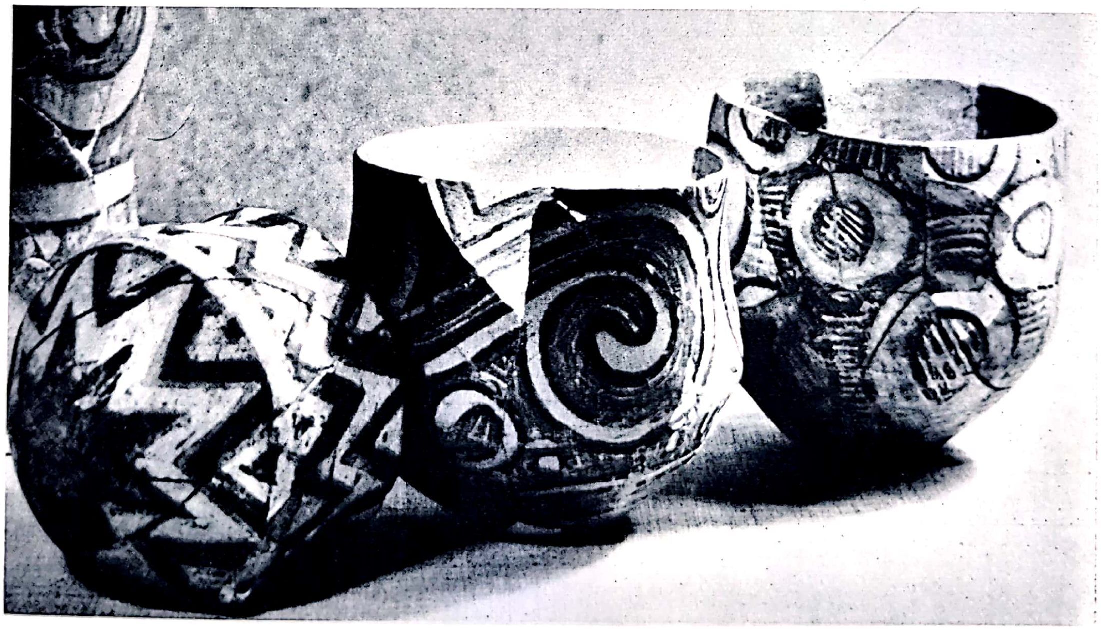
Scanned with OKEN Scanner

42. Vas de ceramică. Cultura Cucuteni.

43. Vas ceramic cu decor pictat. Cultura Cucuteni A.

44. Vase neolitice. Cucuteni.

45. Vas de aur de la Biia. Epoca bronzului.

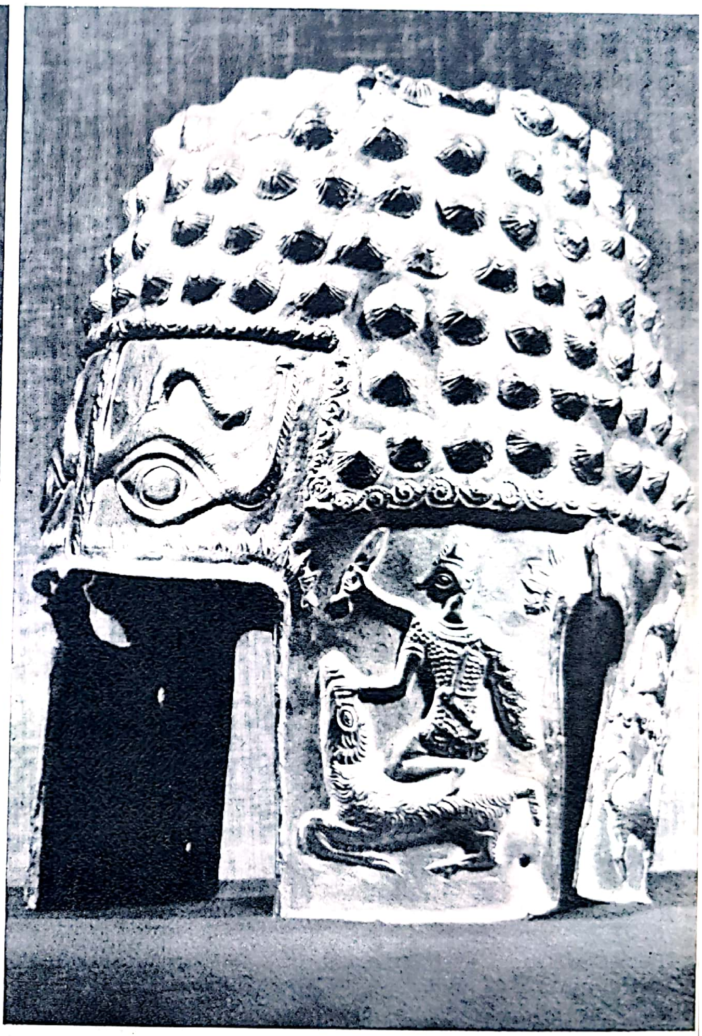


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

46. Phyton de argint.
Tezaurul de la Poroina.

Scanned with OKEN Scanner



47. Coif traco-dacic.
Tezaurul de la Poiana-Coțofenești.

48. Coif traco-dacic.
Tezaurul de la Poiana-Coțofenești.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

49

50

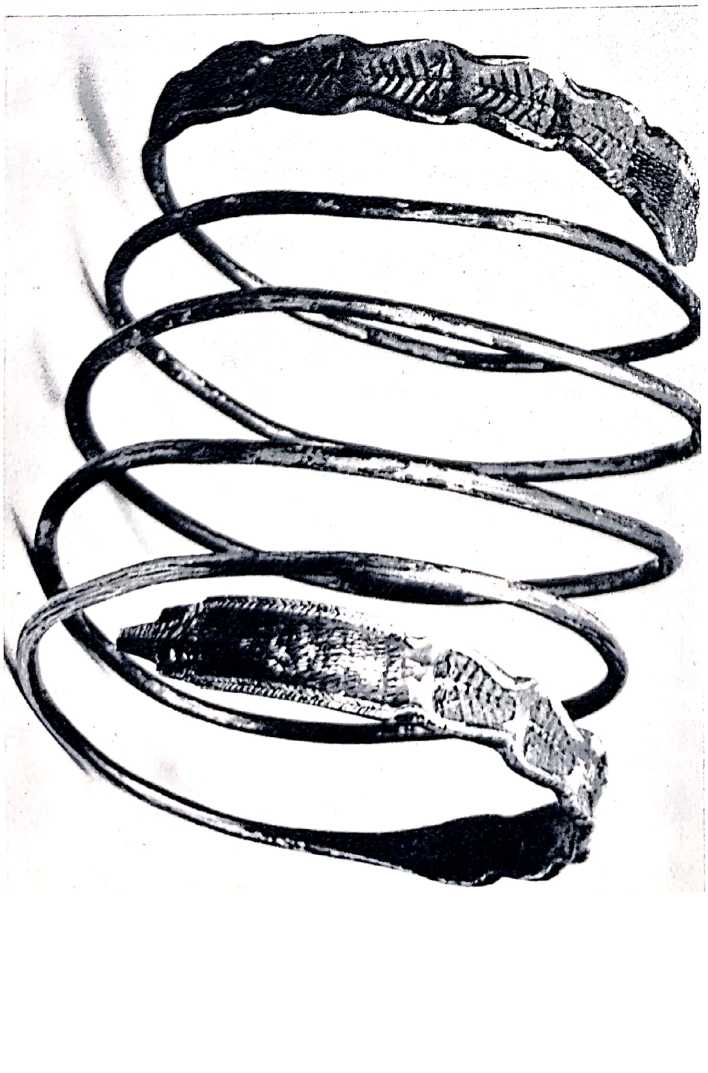
51

49. Callatis. Mormînt boltit.

50. Callatis. Mormînt de incinerație.

51. Callatis. Statuetă de tip Tanagra.

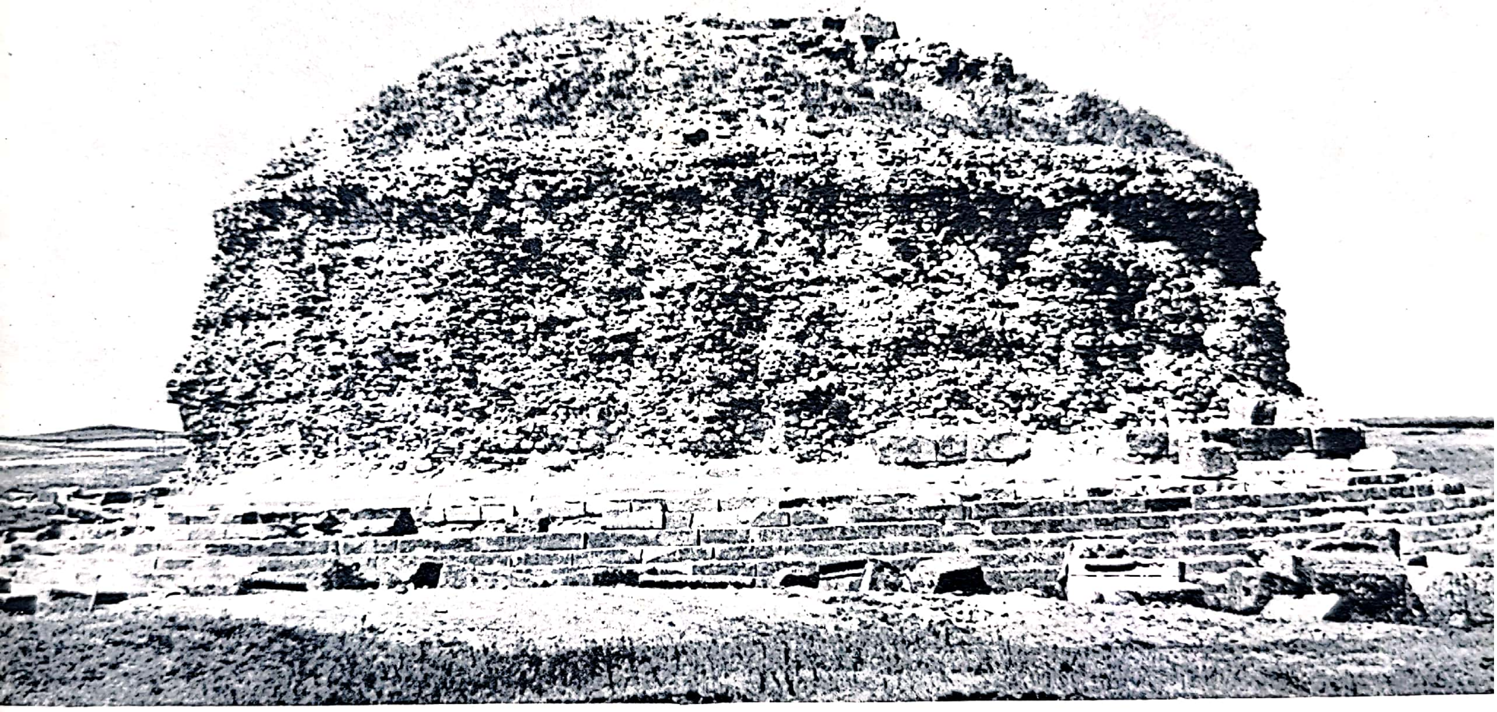
Scanned with OKEN Scanner



52. *Vas dacic cu decor în relief.*

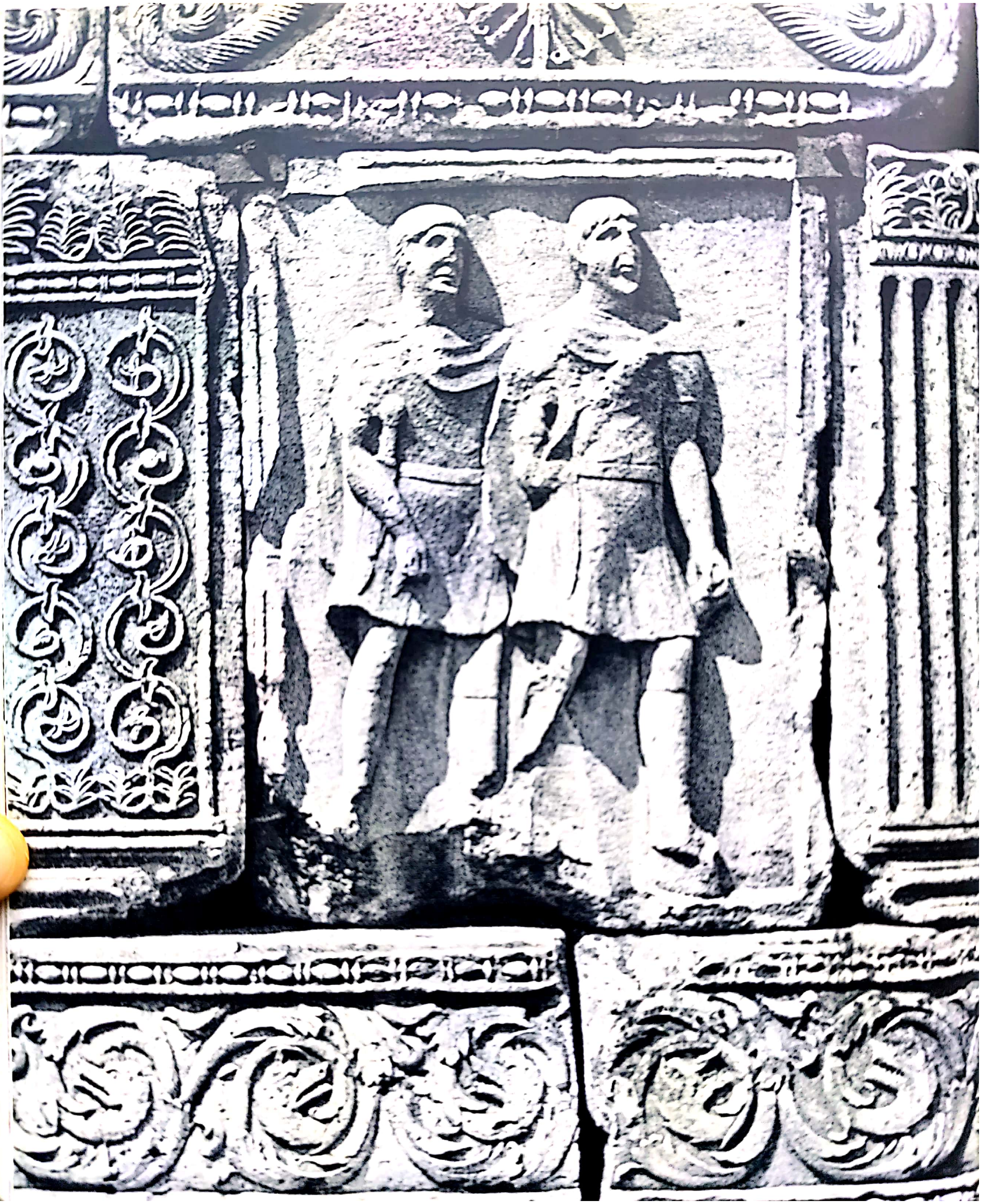
53. *Brățară dacică de argint.*

Scanned with OKEN Scanner



54. Monumentul de la Adamclisi (ruine).

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

55. Monumentul de la Adamclisi (reconstituire ipotetică a zonei decorate).

56. Monumentul de la Adamclisi (metopă).

Scanned with OKEN Scanner

57. Stelă de cult romană cu imaginea lui Dionysos

58. Peştera Adam — Dobrogea Stelă de cult mitraică.

Scanned with OKEN Scanner

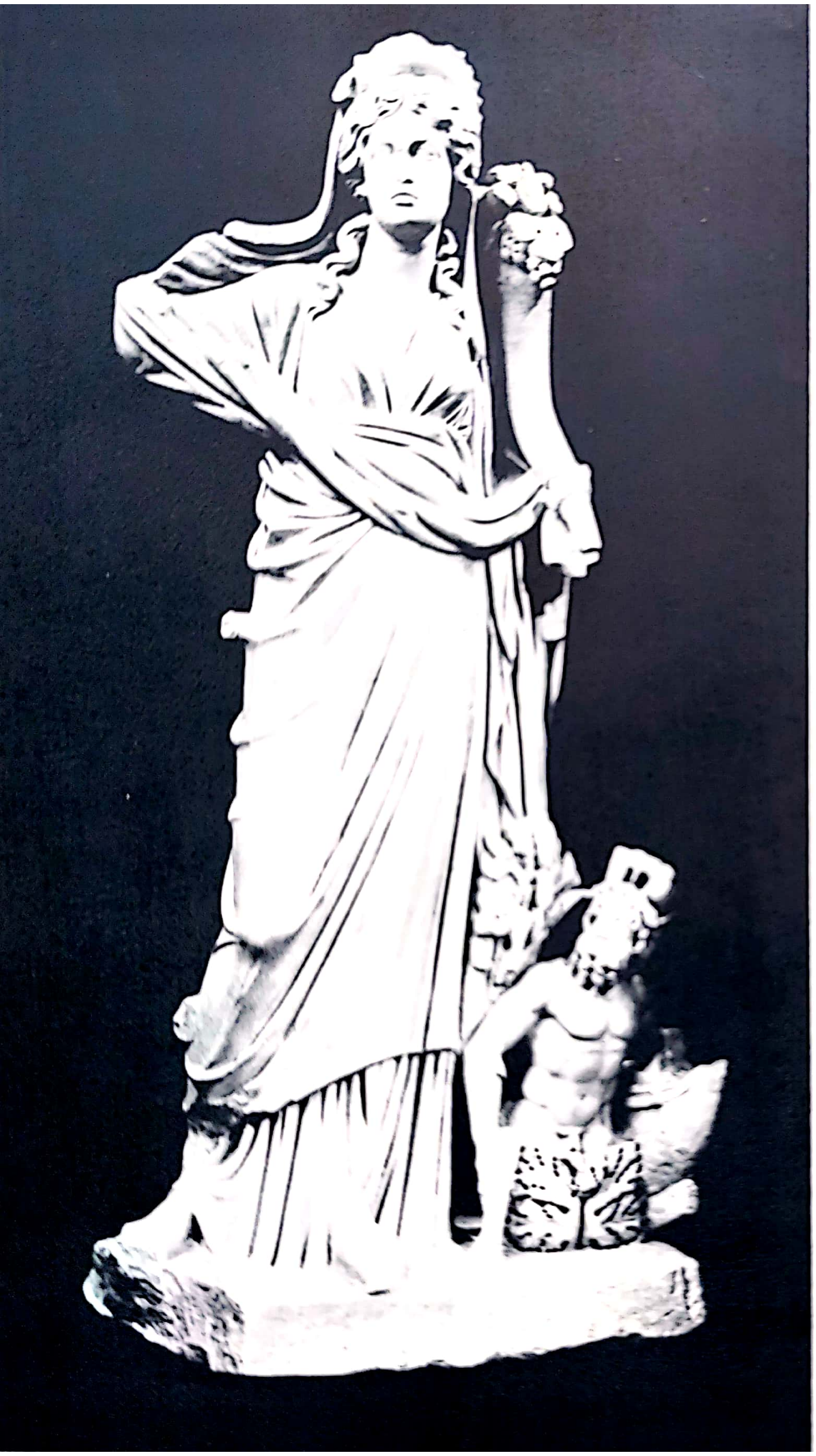
Scanned with OKEN Scanner

62. Dobrogea. Stelă funerară romană.

63. Dobrogea. Stelă cu cavalerul trac.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



64. *Tomis. Fortuna şi Pontos.*

65. *Tomis. Fragment de statuie.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

66, 67, 68. Tomis. Mozaic—fragmente.

69. Medalion funerar.
Sculptură romană din Dacia.

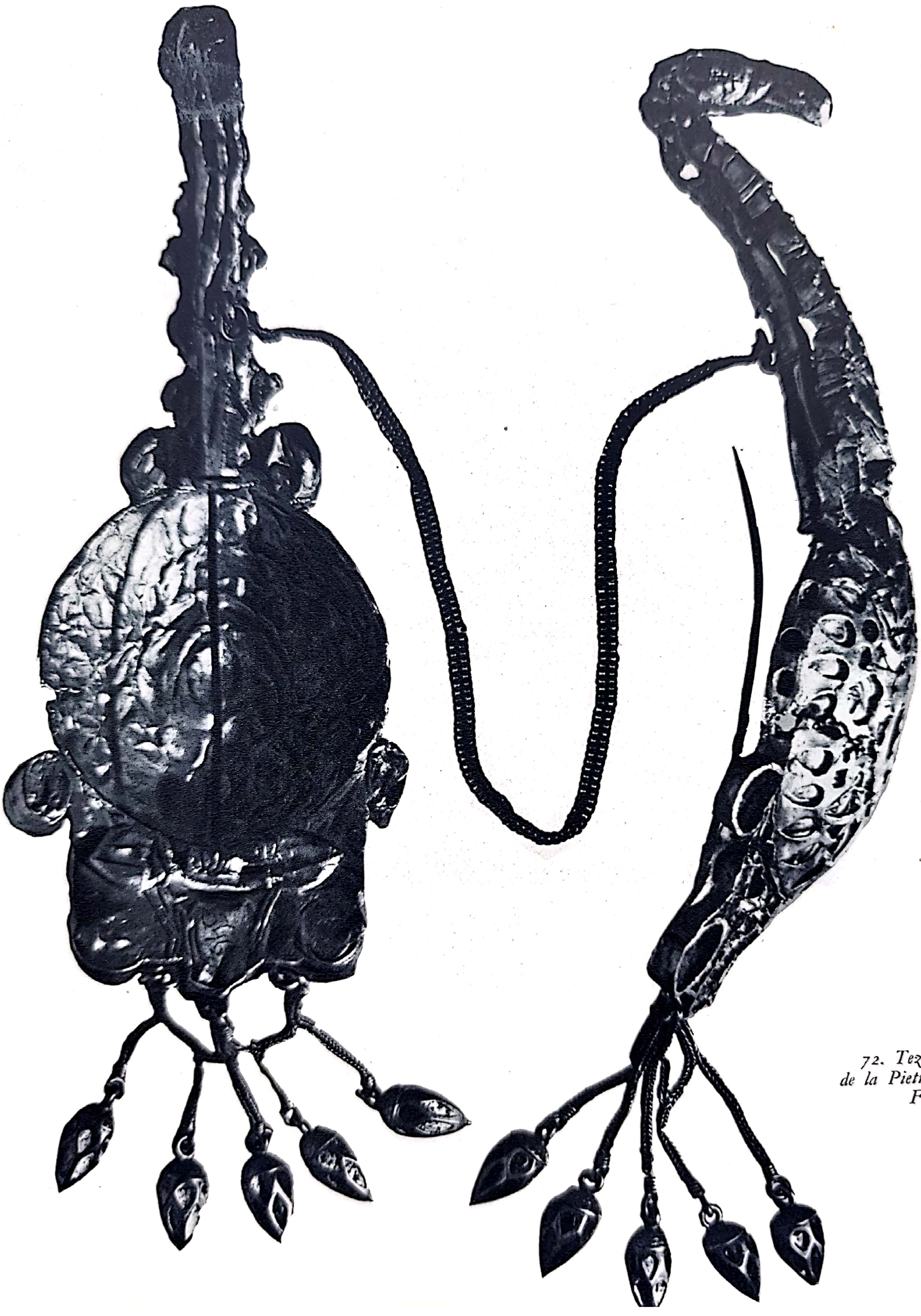
Scanned with OKEN Scanner

70. Callatis. Bazilică.

Scanned with OKEN Scanner

71. Stelă de cult mitraică din Dacia.

Scanned with OKEN Scanner



72. *Tezaurul de la Pietroasa. Fibule.*

Scanned with OKEN Scanner

73. Tezaurul de la Pietroasa. Patera.

Scanned with OKEN Scanner

74. Tezaurul de la Pietroasa. Colan.

Scanned with OKEN Scanner

tența vechilor forme de organizare economică și socială și a vechilor forme de cultură materială, pentru că administrația romană s-a mulțumit să le arendeze în bloc unui publican. De altfel, arta și cultura materială autohtonă au persistat mai viguros în teritoriile dacice neocupate de romani, și, în această privință, descoperirile din ultima vreme, de la Vîrteșcoi, Pădureni, Poenești, Gabăra-Porcești, Chilia, București-Militari, Ipotești, Cîndești, Budureasca, au atestat existența unei culturi autohtone și i-au dezvăluit caracterul. Lipsesc încă lucrările de sinteză și nu toate problemele ridicate au fost cercetate, totuși unele trăsături se pot surprinde și se poate încerca precizarea importanței și rolului acestei culturi în formarea artei daco-romane. Din capul locului trebuie făcută o deosebire: în Dacia ocupată de romani, cultura materială a localnicilor nu a dăinuit decît în acele regiuni unde mase de daci continuau să existe trăind încă în forme tradiționale de comună primitivă și avînd o cultură materială de tradiție dacică dinaintea cuceririi, din care nu conservaseră decît formele elementare ale aspectului definit drept folcloric în paginile consacrate artei dacice. Și aceasta fiindcă orice element diferențiat din rîndurile dacilor nu putea să se dezvolte în sens sclavagist decît în măsura în care se încadra în organizarea economică și socială sclavagistă romană a provinciei și în consecință în măsura în care renunța la tradițiile propriului său popor. Dar rădăcinile acestui proces erau mult mai adînci. Chiar în cadrul comunității dacice orice încercare individuală de îmbunătățire a nivelului de trai însemna utilizarea unor bunuri de consum de factură romană, deci parțiala participare la cultura materială provincială romană. Cu alte cuvinte, baza socială a existenței culturii materiale autohtone în cadrul provinciei, a fost diferențierea de clasă și poziția de pătură oprimată a unei importante mase de daci care, tocmai datorită acestui fapt, au continuat să trăiască în formele tradiționale presclavagiste de viață. Situația dacilor din teritoriile libere era întrucîtva diferită. Aceștia nu sufereau exploatarea romană, dar cucerirea Daciei însemnase și pentru ei plafonarea dezvoltării către forme sclavagiste a societății lor. Și pentru ei formele de viață sînt tot cele legate de comuna vicinală, dar în cadrul lor există o anumită diferențiere care tinde să se exprime și în cultura materială. Înconjurați de popoare străine, prea slabi pentru a le ține piept și avînd permanent tendința unei expansiuni spre sud, ei vor alcătui cu aceste popoare anumite organizații politice comune, cu atît mai mult cu cît stadiul de dezvoltare economică și socială era relativ același. Cum rolul conducător îl vor avea însă vîrfurile populațiilor nedacice, elementele de cultură materială corespunzătoare diferențierii de care am vorbit vor căpăta un aspect nedacic. Pe de altă parte, cum aceste populații străine aveau în general un caracter migratoriu, ele vor folosi cultura materială a autohtonilor în elementele ei de bază. Pe lîngă acestea trebuie ținut seama de împrumuturile pe care toate aceste popoare le fac culturii provinciale-romane, care le punea la dispoziție un repertoriu de forme exprimînd tocmai necesitățile unei societăți sclavagiste mai dezvoltate dar de aceeași natură ca și a lor. Luînd în considerare diferențele, se pot stabili unele caractere generale comune pentru cele două arii de cultură materială dacică, din vremea stăpînirii romane. În primul rînd caracterul rural, pus în relief de faptul că, în cadrul provinciei, cultura de tip tradițional dacic se întîlnește numai la sate și că dacii liberi nu depășesc stadiul de dezvoltare opidană. În al doilea rînd, caracterul eclectic. În adevăr, dacă structura rămîne dacică, o serie de elemente erau, atît într-o zonă

cît și în alta, fatal, romane, în măsura în care obiectele de metal sau de sticlă nu puteau să fie produse decît în anumite centre și în măsura în care această producție era în mod necesar mai ieftină și mai bogată pe teritoriul imperiului roman. În zona liberă a Daciei se mai grefează și elemente sarmate și gotice ajunse la modă prin conlocuire. În sfîrșit, este caracteristică pentru această cultură însăși existența celor două zone cu aspecte culturale diferite. Tot acest proces a avut desigur un întreg complex de aspecte și condiționări. Astfel, printre elementele care au determinat conservarea fondului cultural local, se pot aminti pe de o parte faptul că formele lui erau mai proprii pentru condițiile economice în care trăia populația purtătoare, pe de altă parte că aceste forme erau mai adecvate tradițiilor rituale pe care aceeași populație le moștenise. În ceea ce privește răspîndirea formelor romane, nu trebuie uitat nici factorul modă și complexul de inferioritate pe care multe popoare « barbare » și-l creau în fața civilizației romane, dar nu trebuie nici subapreciată importanța circulației de bunuri în condițiile producției de masă a anumitor obiecte de larg consum în interiorul imperiului roman.

Formele artei și culturii materiale astfel definite ne apar destul de sărace prin comparație cu cele analizate mai înainte. Se cunosc din această vreme, în zona liberă, « oppida » și sate, iar în interiorul provinciei, sate, cel mai probabil, de tipul « pagus ». Locuința cea mai des întîlnită este bordeiul în care a putut fi identificată încă de pe acum prezența cuptorului de piatră lipit cu pămînt.

Este probabil însă că au continuat să existe locuințe de vălătuci și, mai ales în regiunea de munte, tradiționalele locuințe de lemn.

În olărie se menține tradiția dacică. În zona provinciei se regăsesc mai ales vechile forme, din pastă poroasă, iar vasele de factură superioară sînt, în general, provincial-romane; în zona liberă apar atît vasele din pastă poroasă cît și tradiționala ceramică de factură superioară cenușie, lustruită. Totuși, nici aci nu lipsesc vasele provinciale romane. Mai mult decît atît, în ambele zone, multe din tipurile categoriei de factură superioară cenușie, lustruită, imită tipuri romane. În afară de tehnică, aceste imitații se caracterizează prin decorul lustruit care reproduce, dezvoltîndu-le, vechi motive autohtone.

Toreutica se ilustrează prin două serii de produse: cele de uz curent — fibule, aplice, catarame — de factură provincial romană; cele cu valoare de giuvaer, lucrate în metal prețios și care vădesc, încă din această vreme, influența popoarelor înconjurătoare: oglinzile sarmate, brățările, colierele de chihlimbar sau sticlă. Lipsesc — pînă acum — din toate aceste manifestări, creațiile de artă plastică propriu-zisă, cele folosite fiind obiecte de import de proveniență romană.

Arta autohtonă din timpul ocupației romane ni se dezvăluie, sub toate aspectele sale, ca o continuare a artei dacice folclorice care-și păstrează viziunea decorativă și geometrică tradițională dar care s-a îmbogățit prin asimilarea unei serii de forme preluate fie din repertoriul culturii materiale provinciale romane, fie din cel al popoarelor migratorii înconjurătoare.

Această artă, al cărei caracter de prelungire a vechii arte dacice este pe deplin sesizabil atît în ornamentică cît și în tehnică, ajunge să contamineze arta provincială romană. Într-adevăr, în așezările romane din secolul al III-lea, apar o serie de forme de tradiție locală. Astfel, la Drobeta, în nivelurile datînd de la mijlocul secolului al III-lea, forme de veche tradiție

dacică, cum ar fi de pildă urna borcan decorată cu brîu alveolar, apar în castru, așezare prin excelență romană. Garnizoanele înțesate de localnici marchează accentuat această tendință de a deveni țărani grăniceri — limitanei. Trupele încep să nu mai reprezinte o fracțiune din clasa dominantă, ci au intrat în procesul care va culmina, în timpul imperiului bizantin, prin transformarea lor în « stratiotai »: vasali ai imperiului, cu obligații militare. În aceste condiții barierele de clasă dintre cele două culturi își pierd treptat importanța, arta locală participînd și ea la geneza unei noi arte cu caracter mixt. Aceasta din urmă va constitui și ea, pe plan de suprastructură, reflectarea procesului de tranziție de la un tip de organizare socială la altul, de la sclavagism la feudalism. Din acest punct de vedere, situația devine asemănătoare cu cea întîlnită în zonele limitrofe provinciei unde dezvoltarea unei pături diferențiate de restul poporului, care trăia încă în forme ale tradiției de comună primitivă, generează un influx de forme romane, care pătrund în arta locală de tradiție getică. Cele două procese converg și se vor uni într-un singur proces, o dată cu plecarea romanilor din Dacia și cu restabilirea unor relații și unor circuite interdacice.

Arta daco-romană și migrația popoarelor

Retragerea romanilor din Dacia constituie una dintre problemele-cheie ale istoriei noastre, premisa discuției continuității elementului local în timpul epocii migrațiilor. Cercetările din ultima vreme au izbutit să precizeze, pe de o parte persistența populației autohtone pe teritoriul Daciei după părăsirea ei de către romani, pe de alta caracterele diferențiale ale diverselor elemente etnice ce au participat la cultura materială întîlnită curent pe teritoriul patriei noastre după retragerea romanilor. S-au putut astfel identifica, pe lîngă stațiuni cu caracter curat dacic, și altele cu elemente de cultură materială proprie unor populații nedacice: sarmați sau goți. Dar, în măsura în care aceste cercetări au ajuns la unele observații de detaliu, s-a putut constata că, în general, și aceste stațiuni erau ocupate de o populație amestecată din care nu lipseau elementele autohtone. Evident, importanța acestei probleme nu se limitează numai la aspectele de istorie generală. Și pentru istoria artei discuția este tot atît de însemnată.

Retragerea romanilor din Dacia a fost încununarea unui lung proces istoric ale cărui faze esențiale au dat naștere unor importante consecințe istorice.

Dacă este evident că imperiul sclavagist intrat în criză nu mai avea puterea de a menține provincia, tendința acesteia de a se desprinde de imperiu — tendință legată și de începuturile procesului de feudalizare din interior — era extrem de puternică. În aceste condiții își fac apariția noi forme de organizare dintre care comuna vicinală. Ea va juca un rol foarte important devenind forma de organizare predominantă, o dată cu retragerea romanilor. Apariția și încetățenirea ei a fost unul din rezultatele noii componențe etnice a populației provinciei. În adevăr, încă înainte de retragere, grupuri din afară, atît de migratori cît și

Scanned with OKEN Scanner

de daci liberi, fuseseră primite, ba chiar așezate, de către autoritățile romane în interiorul provinciei. Acestea, aflîndu-se într-un stadiu de dezvoltare economică și socială în care erau încă foarte puternice structurile de comună vicinală, dar în care apăruseră și premisele unor clase suprapuse permițînd coexistența unor elemente cu caracter de sclavagism tîrziu și a altora proprii începuturilor feudalismului, erau mai apropiate de populația locală și de formele ei de viață decît de formele clasice ale sclavagismului roman. În sfîrșit, printre noii veniți se aflau un număr mare de daci liberi, ale căror tradiții de organizare socială și de cultură materială erau, în foarte mare măsură, comune cu cele ale populației locale din cadrul provinciei. În aceste condiții, încă înainte de retragere și accentuîndu-se după ea, asistăm la un proces complex și semnificativ în consecințele sale. Pe de o parte se produce o anumită scădere a nivelului de viață, o coborîre a calității și a nivelului manifestărilor culturale și artistice. Într-adevăr, acum dispar toate expresiile datorate programului imperial, caracterului de clasă al orînduirii sociale a provinciei — văzut pe plan local — ca și necesităților de lux și confort ale clasei dominante. Pe de altă parte însă, apar, tot acum, o serie de manifestări comune atît localnicilor cît și romanilor provinciali, între care diferențele de clasă s-au atenuat. Mișcările de populație din această vreme, accentuarea elementelor de economie naturală — comunism al proprietății și reglementarea obștească a vieții sociale — în sfîrșit, nivelul scăzut al tehnicii, toate contribuie, în interiorul provinciei, pe de o parte, la amestecul de forme dintre zona autohtonă liberă și zona provincială romană, iar pe de alta, la omogenizarea aspectului cultural pe tot întinsul teritoriului. Această omogenizare este un proces cu două sensuri, presupunînd atît nivelarea diferențelor pe plan de cultură și artă dintre diferitele stratificări cu caracter de clasă ale societății din cadrul provinciei romane, cît și difuzarea pe întreg teritoriul provinciei, inclusiv teritoriul dacilor liberi, a acestei culturi relativ unitare.

În acest fel arta și cultura materială din Dacia romană, al căror caracter de clasă era atît de puternic încît s-a putut constata existența a două culturi paralele, una proprie clasei suprapuse de proprietari sclavagiști romani sau romanizați, alta proprie populației provinciale oprimate, păstrătoare a tradiției lor autohtone, s-au putut omogeniza. Acest proces s-a petrecut în condițiile transformării societății locale sclavagiste într-o societate incipient feudală în care, inițial, antagonismele mai puțin ascuțite și rolul pregnant al premiselor noii orînduiri au asigurat o oarecare unitate de manifestare întregului popor. Nu lipseau însă din cadrul lor fenomene corespunzînd, pe plan de artă și cultură materială, noilor diferențieri sociale de aspect feudal care tocmai luau naștere. Această nouă artă omogenă poate fi numită arta daco-romană, concept sub care trebuie să se înțeleagă acea artă regională, născută și dezvoltată în Dacia, dar îmbinînd atît caracterele artei provinciale romane cît și pe cele ale artei locale, într-o sinteză nouă. Asemenea dezvoltări artistice și culturale locale s-au produs, de altfel, aproape la același nivel cronologic, și în alte regiuni ale Imperiului Roman. S-a putut astfel vorbi de o artă galo-romană, de o școală siriană etc. Ceea ce este caracteristic însă pentru arta daco-romană este că fenomenul, numit îndeobște romanizare, nu constituie decît unul din factorii procesului, mai bine-zis un aspect al procesului de dezvoltare economică, socială și culturală a populației, atît în cadrul provinciei cît și din afara ei, de pe teritoriul

Daciei preromane. În sfîrşit, un lucru neobişnuit îl constituie şi faptul că părăsirea Daciei, înțeleasă ca un proces mai complex, constituie al doilea factor al formării artei daco-romane. De altfel, în funcție de acești factori, procesul de formare și dezvoltare a acestei arte se poate împărți în trei perioade: 1) etapa colonizării și organizării provinciei, în care apar, pe cale de import, formele de artă provincială romană; 2) etapa coexistenței celor două arte și culturi materiale; arta și cultura materială provincială romană, expresie a clasei dominante, și arta și cultura materială de tradiție autohtonă, expresie a maselor oprimate, de origine locală; 3) etapa omogenizării artei și culturii materiale în Dacia, expresie a descompunerii sclavagismului și a afirmării existenței premiselor formării unei societăți feudale. Am văzut mai sus care au fost condițiile istorice în care s-a petrecut acest proces. Ele se pot sintetiza ca fiind tocmai condițiile de dispariție a formațiilor urbane și de întărire a comunității sătești devălmașe, avînd drept consecințe, pe plan cultural, dispariția acelor forme corespunzătoare suprastructurii sclavagiste. Paralel însă cu aceste fenomene, mai trebuie ținut seamă și de procesul de ivire și răspîndire a creștinismului. Se știe că, apărut la început ca o formă de ideologie protestatară, într-o epocă de criză a sistemului sclavagist roman, creștinismul a devenit, începînd cu secolul al IV-lea, religia de stat a imperiului, adică de fapt, ideologia oficială a statului din vremea de tranziție de la sclavagism la feudalismul timpuriu bizantin. Totodată, biserica a jucat și rol de formă organizatorică, îndeosebi a vieții publice a imperiului. În ambele calități creștinismul a contribuit la consolidarea statului și la dezvoltarea în sens feudal a societății. Pe plan extern creștinismul a îndeplinit un important rol propagandistic pus în slujba hegemoniei politice și a expansiunii teritoriale a imperiului. Apărut încă înainte de părăsire, dar generalizîndu-se într-o anumită măsură după acest eveniment, creștinismul a devenit tocmai mijlocul de propagandă imperială în teritoriul dac. Din acest punct de vedere el a contribuit la întărirea tradiției culturale romane și la structurarea societății de aci în sens feudal. Sînt edificatoare în acest sens numeroasele descoperiri, în Dacia, a obiectelor de uz curent avînd aspect artistic cu caracter creștin ca: opaițe, geme, ca și unele monumente funerare și inscripții. Tot acest proces a avut drept consecință o deosebită vigoare și rezistență a formelor de sinteză care au reușit nu numai să persiste în tot timpul migrației popoarelor, dar chiar să constituie fondul multor culturi materiale caracteristice pentru migratori. De altfel, lungul proces istoric al migrației popoarelor a dat naștere unora dintre condițiile istorice menite să structureze cadrul în care arta daco-romană s-a dezvoltat. Se poate preciza azi cît de însemnat a fost rolul migratorilor în constituirea și dezvoltarea artei autohtone. Așa cum am arătat mai sus, vîrfurile populațiilor migratoare au jucat un rol important în diferențierea socială și în dezvoltarea către feudalism a populației din Dacia, în această vreme. Dar nefiind în număr important, aceste vîrfuri s-au asimilat în masa populației, iar în măsura în care au păstrat caracterul militar inițial al organizării lor sociale, s-au izolat un timp, apoi au migrat din nou. De aceea, dacă, de exemplu, o vreme elementele sarmatice se disting relativ ușor de cele autohtone, de la un anumit moment (secolul al III-lea) diferențele dispar, și în inventarul culturii materiale a autohtonilor pătrund, ca aport sarmat, oglinzile pectorale de tip pontic. Tot așa se pune problema și cu raporturile dintre autohtoni și goți, care renunțînd la izolarea lor într-o anumită măsură, au ajuns să aibă comun cu autohtonii

un important fond de cultură materială, constituind o însemnată parte a formației cunoscute sub numele de cultura Cerneahov-Sîntana de Mureș. Cu totul altfel se prezintă urmele gepidice și hunice al căror caracter de enclavă este evident.

Între elementele comune ale autohtonilor și migratorilor se pot aminti: locuința (casa patrulateră de vălătuci sau bordeiul), cea mai mare parte a ceramicii (poroasă roșie, cenușie, de import), o serie de podoabe și articole de îmbrăcăminte, în general de origine romană. Ele au toate un caracter unitar, de tradiție locală și romană. Este vorba aici de principalul fond de forme de cultură materială existent încă înainte de migrația goților și caracteristic pentru o întreagă zonă pontică ocupată de daci, ca și de populațiile sarmate și nord pontice.

Caracteristic dacice rămîn, între altele, ritul incinerației în urnă și cățuia dacică tipică, iar pentru migratori se pot distinge ca specifice o serie de elemente cum ar fi colierele de chihlimbar și oglinzile de tip pontic pentru sarmați, unele amănunte de port (haina prinsă în două fibule, pieptenii, bijuteriile ajurate și cu cabochoane), sau unele aspecte de ritual funerar pentru goți. Enclavele de gepizi și de huni amintite formează, în întregimea lor, adevărate complexe de cultură materială. Din cuprinderea, în ansamblu, a tuturor acestor elemente, reiese clar faptul că ele au, pe de o parte, valoare de termeni de diferențiere etnică, pe de alta, că unele dintre ele, ca de exemplu bijuteriile tipic gotice (fig. 72, 73), marcau diferențierea socială și ca atare este posibil să fi avut o mai largă circulație.

Se cunosc din această vreme, datorită mai multor descoperiri de tezaure de pe teritoriul României, vase și accesorii de costum ceremonial. Astfel, tezaurul de la Pietroasa compus din o tipsie, o pateră cu decor istoriat, o oenochoe, două cupe, două coliere, — toate acestea constînd dintr-o rețea ajurată, în ale cărei goluri erau plantate geme colorate poligonale — și mai multe fibule, pare să fi aparținut unui șef got. În cadrul acestui tezaur se disting doar două maniere, una de tradiție clasică, elenistică — patera, oenochoe, poate și tava — alta caracterizată prin încrustarea pietrelor semiprețioase în corpul obiectelor și prin încadrarea acestora prin rame sau broderii de pietre semiprețioase prinse pe margini într-o bandă de metal prețios. Este o tehnică proprie popoarelor din stepele pontice, care împreună cu elementul zoomorf, pare să vină din zona iraniană, dar care în secolele V și VI erau răspîndite în egală măsură și în Bizanț. În această privință se poate ridica și problema factorului modă, dacă ținem seama de faptul că tocmai în epoca în discuție « moda gotă » pătrunsese pînă în capitala orientală a imperiului roman. Se poate afirma deci că, în dezvoltarea artei daco-romane, rolul migratorilor nu a fost esențial, manifestările caracteristice lor fiind determinate — pe plan artistic — mai ales de unele diferențieri sociale, într-o vreme cînd, pe teritoriul și în afara teritoriului fostei provincii, tocmai elementele de vîrf ale acestor migratori dețineau rolul preponderent.

Atît importanța creștinismului în dezvoltarea artei daco-romane, cît și menținerea formelor de tradiție sau de proveniență romană se explică și prin rolul pe care Dobrogea — care va rămîne provincie a imperiului încă vreme îndelungată — ca și capetele de pod de pe malul stîng al Dunării, l-au jucat în ambianța istorică din secolele IV—VI. Încă de la sfîrșitul secolului al III-lea și începutul secolului al IV-lea în tot cuprinsul imperiului se produc mari schimbări în organizarea administrativă și militară. Aceste schimbări se exprimă și printr-un

Scanned with OKEN Scanner

sistem de reforme, care fac să apară o mai mare fragmentare a aparatului administrativ, o întărire a birocratismului și o tendință de sprijinire a întregii structuri pe rezervele naturale ale fiecărei provincii în parte. Acestea toate impun soluții organizatorice noi în care formele de organizare economică și socială cu caracter de tranziție la feudalism devin compatibile cu supraviețuirea marelui stat mediteranean pe care imperiul îl constituia încă. De fapt, aceste reforme erau răsfrîngeri, pe plan de suprastructură, ale trecerii de la modul de producție sclavagist la cel feudal. În aceste condiții arta și cultura provincială capătă o dezvoltare nouă, deși mai persistă două mari aspecte artistice, unul aulic și altul provincial. Dar aspectul provincial se schimbă generînd o serie de forme noi, inspirate direct din arta elenistică și apropiindu-se în acest fel de factura aulică. Exemple ar fi tipul de casă bogată din epoca romană tîrzie, noile concepții urbanistice, sau utilizarea mozaicurilor pavimentare. Arta aulică însă își însușește o serie de tipuri și caractere provinciale, așa cum e cazul de mult cunoscut al sculpturii tîrzii sau cum este tipul de palat fortificat cu dispoziții generale similare celor ale unui castru. Așadar, se marchează o tendință de unificare a celor două aspecte, accentuată de influența religiei creștine și de amprenta militară.

În ansamblul acestor condiții istorice, Dobrogea și capetele de pod de la Dunăre — adesea centre urbane — ne par ca niște puncte înaintate ale politicii de graniță ale imperiului tîrziu. Activitatea intensă dusă pentru a asigura hegemonia, ca și influența politică și culturală a imperiului, într-o zonă cît mai largă în afara granițelor sale, este binecunoscută. Ținînd seama de acest program, atît Dobrogea cît și capetele de pod de la Dunăre au fost elemente de menținere a tradiției imperiale, iar orașele — nuclee de radiere a propagandei creștine și de organizare bisericească a teritoriilor din afara imperiului. Tot ele au avut de altminteri și funcția de centre de schimb internațional. Cu alte cuvinte, aceste posturi înaintate ale imperiului au fost un filtru constant pentru elementele de cultură și artă romană care au intrat în componența artei daco-romane. Fenomenul este amplu și profund, compunîndu-se din mai mulți factori înmănunchiați și tinzînd către același rezultat. Astfel, permanentul schimb de populație de la graniță, datorit fugii oprimaților în teritoriul liber, transplantării de grupuri barbare în imperiu, ori invaziilor, duce la atenuări ale diferențelor. Pe de altă parte, schimburile de bunuri și idei, comerțul, diplomația, propaganda creștină mențin hegemonia imperială. În sfîrșit, educarea tineretului din categoriile diferențiate (șefi militari și politici) ale migratorilor în cadrul armatei romane sau, adesea, la curtea romană, ca și circulația modelor (moda gotă ajungînd să devină o adevărată plagă a capitalei imperiului, în timp ce mirajul tradiției romane îl face pe Alaric să se îmbrace și să se comporte ca un general roman), toate acestea au constituit, de fapt, căile prin care influența imperiului s-a exercitat asupra artei locale daco-romane.

Pe teritoriul capetelor de pod și, în Dobrogea apar, acum, noi dispoziții urbanistice, cum ar fi organizarea cartierelor în funcție de bresle și parohii. Pe coasta Mării Negre se generalizează tipul de oraș fără acropole, cu rețea stradală în șah. Se ivesc noi

tipuri arhitecturale ca basilica fără transept dar cu atrium (fig. 70), cel mai adesea lateral, și înconjurată de clădiri anexe, casa de plan patrulater cu cortile central. În sfîrșit, tot acum, apare casa urbană cu parter orb — avînd funcția de pivniță sau prăvălie — și cu etaj, care servea drept locuință, ieșind, în consolă, deasupra străzii. Mai puțin obișnuite sînt basilica de la Sucidava sau marele edificiu cruciform de la Drobeta, în măsura în care construcțiile militare sînt mai puțin cunoscute. În general se poate vorbi de un caracter relativ unitar al întregii arte pontice, care însă nu corespunde unei unități etnice si nici uneia politice.

Am văzut mai sus că o analiză mai atentă poate surprinde elemente de cultură materială corespunzînd unor diferențieri etnice. Comparația manierelor de rezolvare a ornamentului a scos în evidență și diferențe stilistice, pe baza cărora s-a putut încerca conturarea conceptului de artă daco-romană. Aceasta ar fi tocmai o însemnată parte a fondului de cultură materială comun, în care se pot identifica nu numai forme de tradiție locală. Desigur acest complex a fost cunoscut și de populația nedaco-romană, dar el rămîne tocmai rezultatul, pe plan artistic și de cultură materială, al sintezei dintre daci și romani. În această calitate el a constituit una din formele de întărire ale suprastructurii societății locale, contribuind la rezistența ei față de elementele migratoare și chiar la asimilarea acestora din urmă.

Vor trebui să survină migrațiile avară și slavă, cu caracterul lor violent și distrugător, pentru ca această cultură materială să nu mai poată fi constatată pe teritoriul României. Avarii vor lăsa puține urme de cultură materială și pînă acum nu s-au putut identifica elemente de sinteză între acestea și cele de origine locală. Dar localnicii n-au dispărut și reapariția mult mai tîrzie a unor forme de cultură materială, de veche tradiție daco-romană — printre care ar fi suficient să amintim ceramica neagră, în uz pînă astăzi în anumite regiuni ale Carpaților – indică posibilitatea existentei unor zone, unde aceste forme s-au conservat probabil izolatr la adăpost de vicisitudinile istorice de pe restul teritoriului.

Dar privind în perspectivă, pînă la acest eveniment se poate vorbi de un caracter unitar al artei pe toată durata epocilor comunei primitive și antice, pe teritoriul României. Lipsa elementului figurativ, organizarea rațională, geometrică a compozițiilor, tendința de a reprezenta, în imagini plastice, concepte iar nu obiecte, relații de idei iar nu acțiuni, preferința pentru organizarea pe orizontală și pentru formele ondulate, în sfîrșit, gustul pentru efecte cromatice și de lumină obținute prin procedee plastice, pentru culorile discrete și nuanțate, pentru gama cromatică dominantă în alb, negru și roșu — toate sînt trăsături ce persistă de-a lungul întregii dezvoltări artistice din aceste epoci.

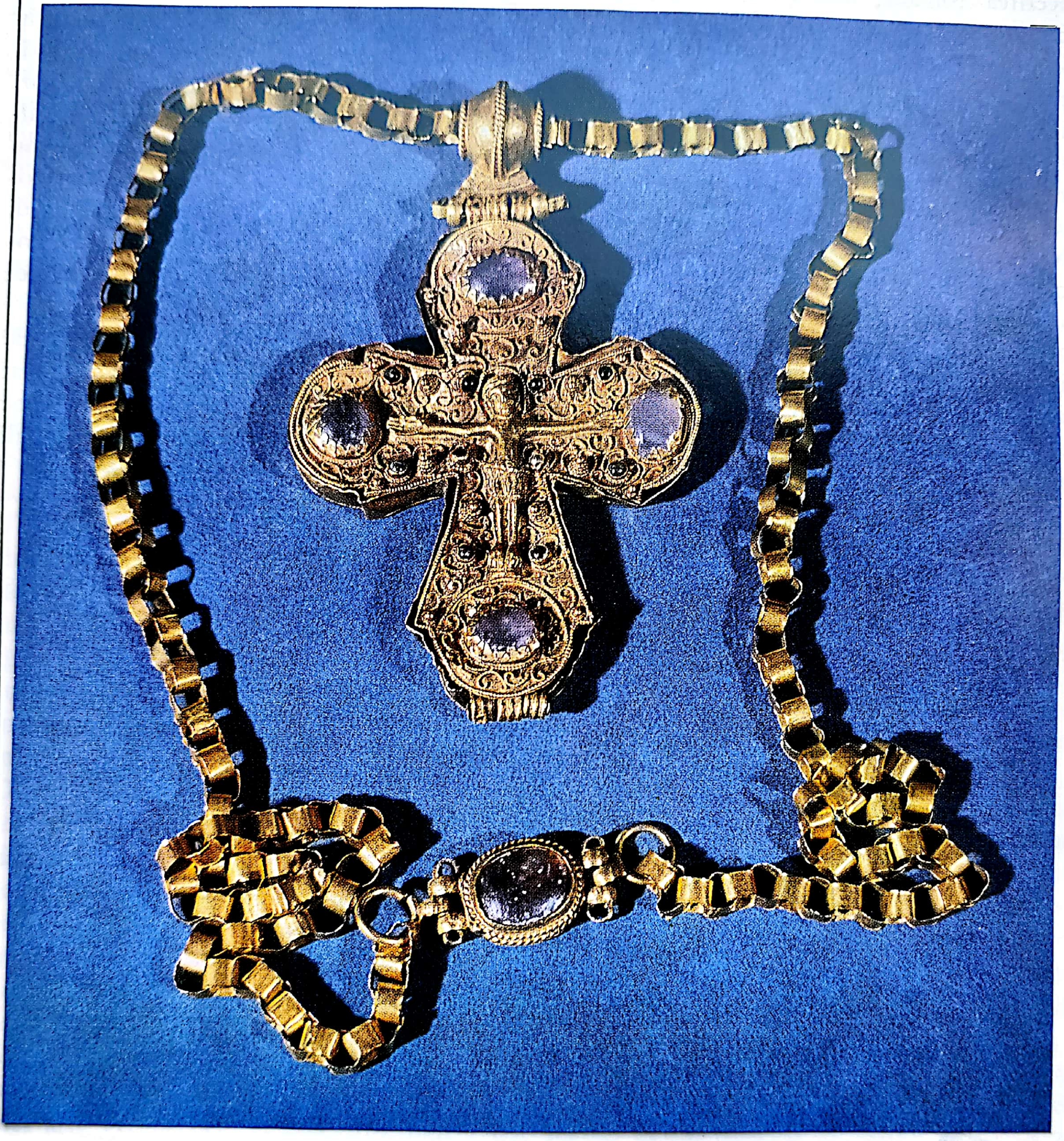
Ele își pot găsi o explicație istorică plauzibilă în dezvoltarea societății din paleolitic și pînă în pragul feudalismului. Societatea de agricultori și crescători ai neoliticului a dat naștere unei arte geometrice. Epoca bronzului a dat acestui geometrism o gramatică a formelor, reducîndu-l însă, în același timp, la o simplă valoare decorativă. Vîrsta fierului a generalizat arta decorativă încadrînd-o în complexul de viață și locuire ai societății respective.

Scanned with OKEN Scanner

Cucerirea romană, înăbușind dezvoltarea sclavagismului incipient al dacilor, a împiedicat dezvoltarea unei arte figurative proprii acestuia. Încercările de a găsi o cale de expresie în acest domeniu, pe care poporul dac, cu spiritul său creator, le mai făcuse în cîteva rînduri, au rămas și de această dată fără consecințe istorice. Lipsit de posibilitatea unei dezvoltări superioare, el și-a îndreptat forțele creatoare către perfecționarea aspectului folcloric, tradițional artei sale, și după ce aceasta se îmbogățise cu elemente preluate din repertoriul roman provincial, a generat arta daco-romană. În cadrul acesteia, elementul geometric a rămas predominant. Dar el a fost depășit prin apariția, de-a lungul întregii dezvoltări istorice, a unui nou ansamblu de creație artistică constituit de locuința țărănească, creație, dacă nu antropomorfă, în orice caz antropocentristă și, în această măsură, realistă întrucît exprima viziunea folclorică despre lume și viață a personalității țărănești.

În această din urmă formă de manifestare artistică se pot adesea urmări multe din trăsăturile stilistice ale artei epocii vechi. S-ar putea pune întrebarea în ce măsură ea a determinat reapariția, în arta feudală românească, a trăsăturilor amintite, fiind un tezaur de forme pentru creatorii acesteia din urmă, sau stînd la baza educației estetice a artiștilor feudali români.

Scanned with OKEN Scanner



Dinogeţia-Garvăn. Cruce engolpion de aur (sec. XI-XII)

Scanned with OKEN Scanner

2. *Arta pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea*

RĂZVAN THEODORESCU
RADU FLORESCU

Scanned with OKEN Scanner

În lungul, frămîntatul și încă puțin cunoscutul răstimp istoric scurs între dispariția unei autorități de felul celei romane și apariția unei alteia, în condiții sociale, economice și politice schimbate (ne referim la momentul constituirii primelor state feudale românești), teritoriul patriei noastre a fost cuprins în acea zonă a continentului european traversată și parțial locuită, rînd pe rînd, de către populațiile migratoare venite fie din îndepărtatul Răsărit asiatic, fie coborîte din regiunile nordice ale Europei.

Tocmai din cauza caracterului tulbure al acestei vremi este extrem de dificilă schițarea cadrului în care s-a dezvoltat cultura materială, atît cea a migratorilor cît și cea a autohtonilor, și cu atît mai grea rămîne sesizarea aspectului artistic al acestei culturi. De altfel, trebuie din capul locului precizat, acest aspect artistic este sărăcăcios, iar pentru istoria de artă propriu-zisă epoca pe care o avem în vedere își păstrează importanța în primul rînd în măsura în care conceptul de stil constituie o categorie comună pentru istoria culturii în genere.

S-a văzut într-alt capitol chipul în care prefacerile adînci petrecute în sînul societății sclavagiste din Dacia sau Scythia Minor au afectat cultura materială romană provincială și mai apoi felul în care, direct sau filtrat, cultura materială și spirituală a « barbarilor » germanici sau turanici, trăitori în diferite părți ale viitorului teritoriu românesc, a fost influențată de cultura ținuturilor sud-dunărene aflate în continuare în cuprinsul imperiului roman și mai apoi în cel romano-bizantin, purtătoare ale unui prestigiu cultural neștirbit, atît în ochii migratorilor, cît și în cei ai autohtonilor de dincolo de fluviu.

În cursul acestei lungi epoci istorice în care, prin consens unanim, se deosebește o perioadă de trecere la feudalism încheiată în veacul al X-lea, o dată cu constituirea definitivă a poporului român, și o perioadă de început a orînduirii feudale, din acest moment și pînă la începutul secolului al XIV-lea, se poate aprecia că evoluția culturii materiale s-a făcut în chip dialectic, prin acumulări cantitative și salturi calitative ce pot fi surprinse și explicate atît în funcție de evoluția internă a societății din teritoriul românesc, cît și în legătură cu multiplele curente culturale, interferente pe acest teritoriu. Ni se pare astfel că veacurile VI—VIII constituie un moment în care prefacerile, nu numai etnice ci și culturale, determinate de marea migrație slavă, fac să se poată vorbi de un nou capitol deschis de această migrație, după cum veacurile IX-X marchează sfîrșitul unei etape începute cu jumătate de mileniu înainte, etapă la capătul căreia, din asimilarea elementului migrator — cu precădere slav — de către cel daco-roman s-a ivit poporul român. În sfîrșit, primele decenii ale secolului al XIV-lea, consfințind pe plan

social-politic victoria definitivă a unor forme de viață ce se structuraseră timp de patru secole, marchează și finalul unei etape culturale încă extrem de puțin cunoscute. Dacă numărul și valoarea monumentelor de artă ce se pot desprinde din ansamblul culturii materiale prefeudale și feudale timpurii au o pondere mai mare în această ultimă etapă, mai ales după secolul al X-lea, lucrul se datorează în primul rînd evoluției unei societăți care, ca pretutindeni de altfel, folosea limbajul artistic nu numai pentru exprimarea unui sentiment estetic, niciodată dispărut, ci și a unei noi concepții sociale și politice, în speță feudale.

După cum au dovedit-o cercetările arheologice, încă din veacurile IV—V cultura materială a fostei provincii Dacia se ruralizase în cea mai mare măsură. Doar pe linia Dunării oltene și în Dobrogea mai persistau cîteva centre urbane care, deși afectate și ele de procesul general de ruralizare, contribuiau încă la difuzarea elementelor de cultură materială — și în cuprinsul acesteia chiar a unor elemente de artă propriu-zisă — venite la rîndul lor din Imperiul roman tîrziu și mai apoi din cel romano-bizantin.

Relațiile pe care restul Daciei le-a menținut cu aceste centre urbane ca și persistența, în diferite forme, a coloraturii romane pe care o căpătase cultura materială autohtonă în primele secole ale erei noastre, au contribuit la păstrarea tradiției romane provinciale în dezvoltarea culturală a populației fostei provincii. Nu se poate omite aici, tocmai în legătură cu persistența acestor tradiții romane, importanța pe care a avut-o existența unei vieți spirituale, organizate în forme creștine, pe teritoriul la care ne referim, mai ales în cazul centrelor urbane amintite. Răspîndirea creștinismului, prin intermediul episcopatelor, în provinciile dunărene ale imperiului, este atestată de numeroasele descoperiri cu caracter creștin din Oltenia — Drobeta (Turnu Severin), Sucidava (Celei), Romula (Reșca) —, Banat și Transilvania — Băile Herculane, Biertan, Apulum (Alba Iulia) —, datate în secolele IV și V. Intrarea teritoriului carpato-dunărean, începînd din secolul al V-lea, sub influența Imperiului bizantin nu a rămas fără urmări în ceea ce privește continuarea unei vieți creștine organizate, cu necesități ale cultului care contribuiau desigur la păstrarea unor relații cu romanitatea sud-dunăreană, relații al căror caracter varia după caz și epocă.

Cetățile și orașele refăcute la începutul secolului al VI-lea de către bizantini, pe malul stîng al Dunării, amintite în izvoare și parțial cercetate pe cale arheologică (cum este cazul Sucidavei — ce adăpostea în acest timp chiar și o bazilică creștină — sau al Drobetei), au fost deci verigile de legătură principale între ținuturile nord-dunărene și Imperiu. Deși în aceste centre, lovite și ele de invazii, cultura materială nu atinge nivelul din perioada romană, se poate constata, mai ales în cazul ceramicii, o păstrare a tehnicii tradiționale ca și a unor mai vechi procedee decorative. Amintim astfel amforele de la Sucidava, pe care erau pictate monograme creștine, sau ceramica smălțuită galbenă și verde-măslinie descoperită la Drobeta. Așa se și explică cum, nu întîmplător, în ceramica autohtonă a veacurilor VI—VII se poate constata o perpetuare a tradiției superioare de lucru, învederată de descoperiri recente din regiunea situată între Carpații meridionali și Dunăre (Ipotești, Cîndești). De asemenea, dincolo de munți, pe teritoriul Transilvaniei, cultura materială a secolelor VI—VII o continuă parțial pe aceea din vremea ocupației romane, așa cum putem observa în cazul ceramicii lucrate la roată (la Morești, de exemplu). Se cunosc din acest răstimp și o serie de podoabe de metal,

artistic tratate, fibule de argint (Moreşti) sau catarame de argint cu cap de vultur şi pietre încastrate (Fundătura, Cipău), în legătură cu care se poate vorbi fie de o influenţă gepidică, fie chiar de o apartenenţă germanică a pieselor. Însă asemenea exemplare nu afectează fondul cultural autohton, în cazul căruia se poate consemna, şi în această perioadă deci, o continuitate de forme cultural-materiale faţă de perioada precedentă.

În acest cadru se plasează în a doua jumătate a secolului al VI-lea şi la începutul secolului al VII-lea evenimentele de seamă pe care le-au constituit migraţia slavilor pe teritoriul ţării noastre, culminată cu ruperea limes-ului dunărean (602), şi începutul pătrunderii avarilor în Transilvania, pătrundere tot mai accentuată spre sfîrşitul secolului al VII-lea şi în secolul următor. Cultura materială a celor din urmă scoate în evidenţă tocmai caracterul nomad, păstoresc şi războinic al purtătorilor ei. Ca şi în mormintele altor etnii asiatice găsim în cele avarice piese de harnaşament, aplici artistic lucrate, arme şi, în sfîrşit, garnituri de metal ce împodobeau centurile războinicilor şi ale căpeteniilor, constituind elementul cel mai caracteristic, şi din punctul de vedere artistic, cel mai realizat, al culturii avarice. Pe baza tehnicii prelucrării garniturilor de centură s-a putut încerca o cronologie a culturii materiale dezvoltate de către aceşti călăreţi nomazi. Astfel, între 568—data venirii avarilor în Panonia—şi penultimul deceniu al secolului al VII-lea, s-a propus încadrarea aplicilor, pandantivelor şi limbilor de centură obţinute din lame de metal şi decorate cu motive geometrice mai cu seamă, executate prin presare deasupra unui tipar. Pentru piesele cu rol similar obţinute prin turnare şi ajurare, decorate cu vrejuri şi grifoni, s-a sugerat ipoteza intrării lor în uz la sfîrşitul secolului al VII-lea cînd se înregistrează unele transformări etnico-culturale în masa de populaţii supuse autorităţii avarice. În Transilvania, Crişana şi Banat descoperiri de piese presate, ca şi de tipare pentru confecţionarea lor, s-au făcut la Dumbrăveni, Corund, Felnac, Sînpetru. Mai bogat ilustrată, pe teritoriul românesc, este cea de-a doua perioadă avarică, prin piesele turnate, datate după începutul secolului al VIII-lea şi descoperite în mormintele de pe valea Mureşului (Aiud, Gîmbaş, Teiuş, Cîmpia Turzii).

Din punctul de vedere artistic trebuie să reţinem aici decoraţia geometrică variată a pieselor din prima perioadă avarică, decoraţie legată de arta prelucrării metalului cu vechi tradiţii în spaţiul bizantin şi nord-pontic mai cu seamă, ca şi predilecţia avarilor, timp de mai mult de un secol, spre sfîrşitul istoriei lor, pentru motivele animaliere şi vegetale întîlnite în repertoriul artistic al ţinuturilor ural-altaice. Ca şi în cazul altor podoabe de metal specifice populaţiilor migratoare din primul mileniu al erei noastre, se pune problema locului confecţionării acestor piese, ca şi aceea a apartenenţei etnice a meşterilor făurari din atelierele cărora au ieşit. Pentru litoralul nordic al Mării Negre este stabilită existenţa unor astfel de centre ce deserveau aceste populaţii şi în care tradiţia clasică greco-romană sau ecourile bizantine şi orientale erau puternice în vremea la care ne referim. Se poate bănui existenţa unor ateliere similare în centre de la Dunărea de Jos şi de Mijloc, unde aceste populaţii — şi între ele, avarii şi slavii — îşi procurau piesele de podoabă lucrate în gustul şi după moda lor, după cum nu este exclusă ipoteza că printre noii veniţi chiar, vor fi apărut, mai devreme sau mai tîrziu, meşteri capabili a prelucra artistic metalul preţios primit în lumea migratorilor pe calea subsidiilor bizantine.

Scanned with OKEN Scanner

Atunci cînd Transilvania cunoştea, în secolele VI—VIII, prezenţa avarilor, relativ izolaţi la început, asimilaţi mai tîrziu în mediul autohton, Moldova şi Muntenia deveneau cîmpul de activitate al altui neam migrator — slavii — sortiţi a juca un rol important pe o durată mai lungă din istoria noastră. Sosiţi cu o cultură materială săracă în care ceramica folosită era de factură grosolană, lucrată cu mîna, fără arme de tip evoluat şi cu podoabe puţine, slavii şi-au îmbogăţit această cultură prin contactul permanent cu populaţiile, romanizate în diferite grade, mai ales cu cele aflate pe teritoriul extra-carpatic.

Un exemplu concludent în acest sens îl oferă frecvent întîlnitele «fibule digitate» (cu placa superioară semicirculară decorată cu butoni a căror dispoziţie dă pieselor aspectul unor palme deschise) dintr-a doua jumătate a secolului al VI-lea şi din secolul al VII-lea, împodobite, alături de variate motive geometrice, cu măşti umane şi capete de păsări stilizate.

Cercetări relativ recente au stabilit că asemenea fibule de bronz şi, mai rar, de argint, din regiunile balcano-dunărene, atribuite în mod curent slavilor, reprezintă din punct de vedere stilistic o complexă moştenire a artei atelierelor germanice şi bizantine de la nord şi de la sud de Dunăre, ce au înrîurit, în aceste secole şi în aceste regiuni (Europa balcanică şi est-centrală) repertoriul de forme şi motive al meşterilor slavi. În acest proces teritoriul ţării noastre pare a fi jucat un rol însemnat dacă ţinem seama atît de tradiţiile culturale germanice şi bizantine de aici, cît şi de numărul destul de ridicat de «fibule digitate» descoperite, datate în această perioadă (Suceava-Şipot, Iaşi-Crucea lui Ferenţ, Dinogeţia-Garvăn, Histria, Sărata-Monteoru, Bucureşti-Tei, Coşovenii de Jos, Sarmizegetusa, Gîmbaş etc.).

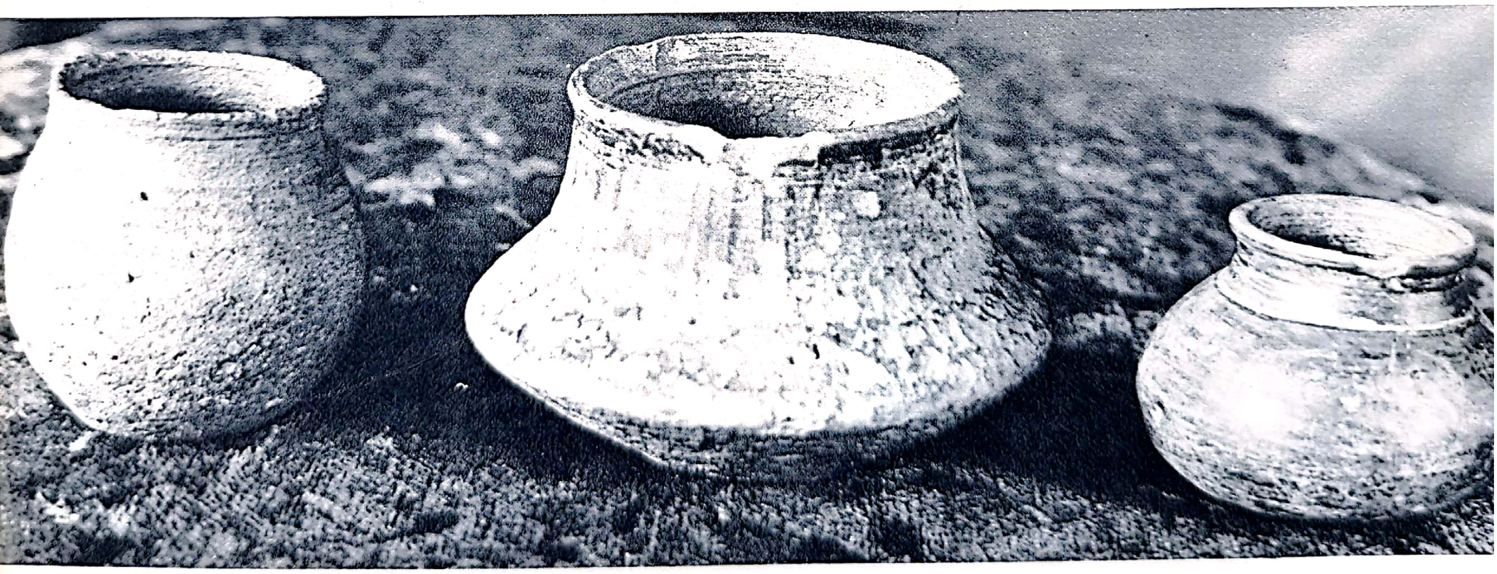
De asemenea, vorbind despre această perioadă se poate afirma că elementele de natură să ateste existenţa unei populaţii slave, aşa cum sînt ritul de înmormîntare prin incineraţie sau ceramica primitivă făcută cu mîna, prost arsă, decorată elementar cu crestături pe buză, coexistă de cele mai multe ori, în cadrul aceloraşi complexe, cu forme de tradiţie locală din care reţinem ceramica confecţionată cu ajutorul roţii, din pastă bine frămîntată, conţinînd nisip destul de fin în compoziţie (Fundeni, Dămăroaia, Ciurel, Sărata-Monteoru). Poate că nu este hazardat a se afirma că existenţa acestei a doua categorii ceramice implică şi pe aceea a unor mici centre locale de producţie, relativ specializate şi păstrătoare ale unei tradiţii, centre care presupun apariţia unor nuclee de organizare teritorială şi a unor relaţii de aceeaşi natură.

Pătrunderea slavilor între Tisa, Prut şi Dunăre, simbioza cu populaţia romanizată de aici şi, implicit, adoptarea de către primii a unor forme de cultură materială superioare în ceramică, podoabe, mod de viaţă, au avut drept efect crearea unei relative unităţi etnice şi cultural-materiale pe teritoriul ţării noastre încă din secolele VII—IX, pregătind astfel încheierea procesului de formare a poporului român.

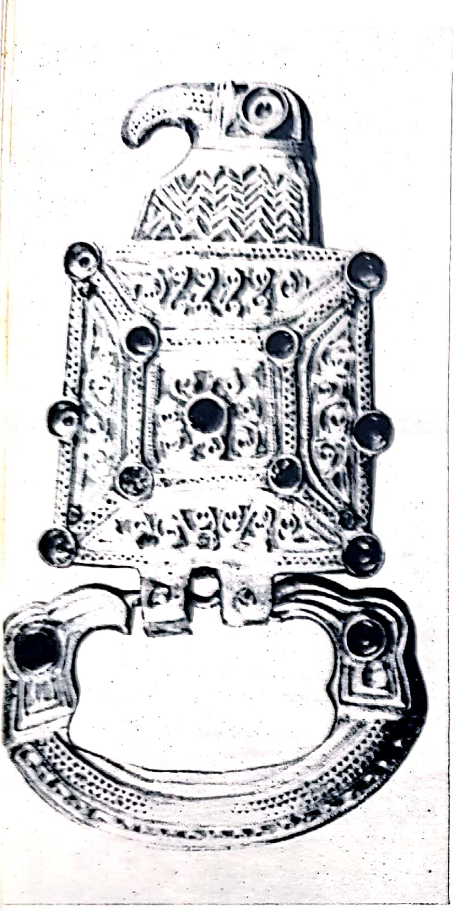
Din punctul de vedere al culturii materiale autohtone luate în ansamblu — căci de un aspect artistic al acestei culturi în veacurile de care ne-am ocupat este greu să vorbim — trebuie accentuat marele rol pe care l-au jucat impulsurile sud-dunărene, bizantine, în menţinerea ei la un nivel, dacă nu egal celui din vremea romană, cel puţin consecvent cu nivelul cultural al autohtonilor din secolele IV—VI, superior deci celui la care se afla cultura slavă în momentul expansiunii ei spre sud. Înmulţirea ceramicii lucrate la roată, decorate cu linii orizon-

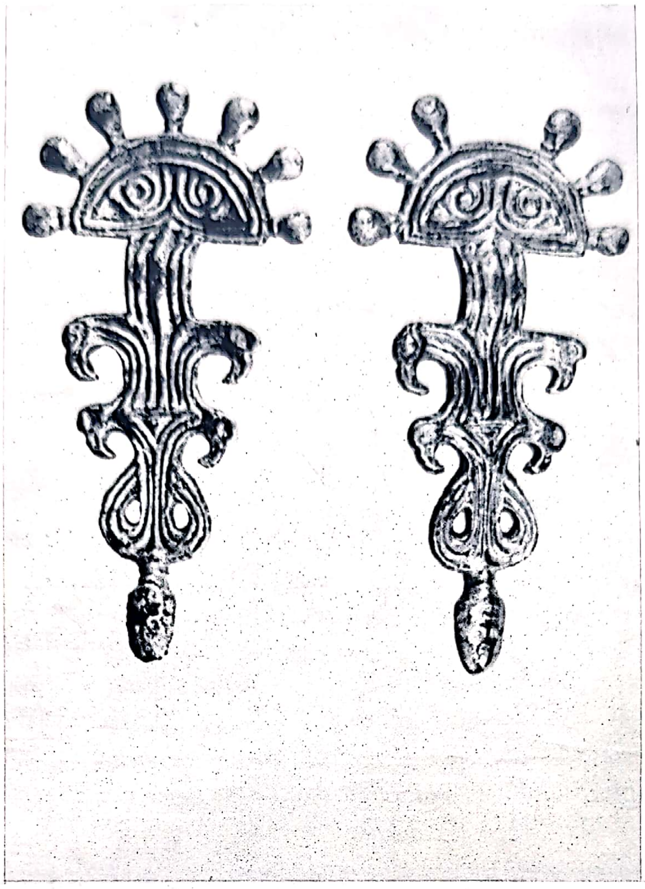
75. Noşlac. Vas de lut.

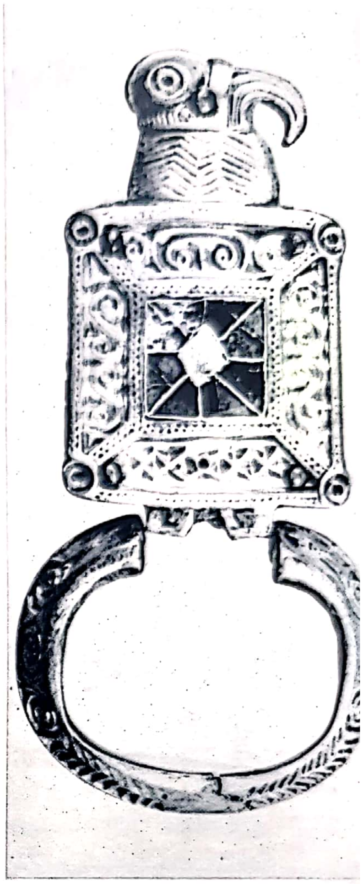
76. Socodor. Vase de lut.



Scanned with OKEN Scanner







77. *Cipău. Cataramă de argint.*

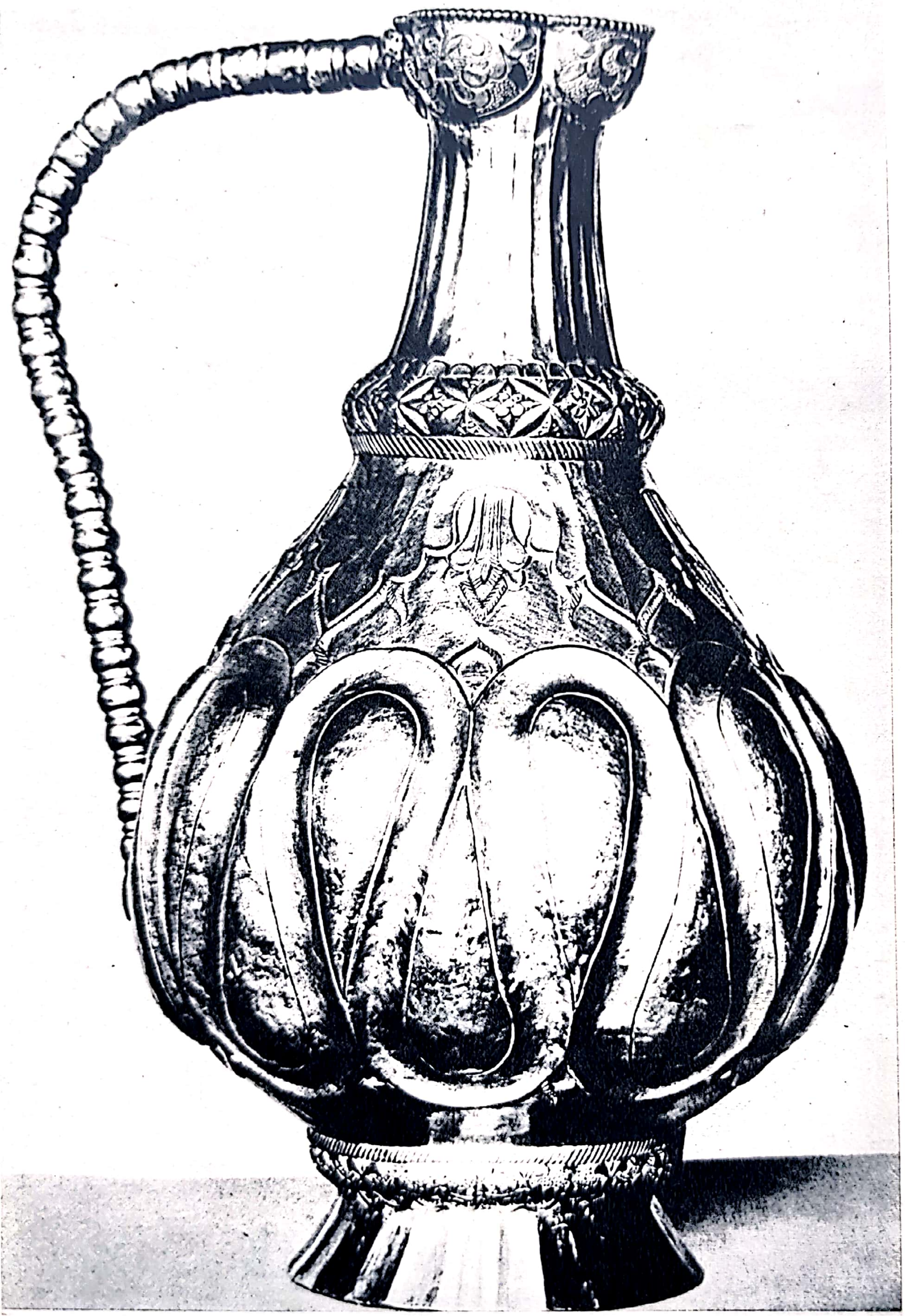
78. *Gîmbaş. Fibule digitate.*

79. *Fundătura. Cataramă de argint.*

Scanned with OKEN Scanner

80. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur.

Scanned with OKEN Scanner



81. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur.

82. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

83. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur.

84. Dridu. Vas de lut.

Scanned with OKEN Scanner

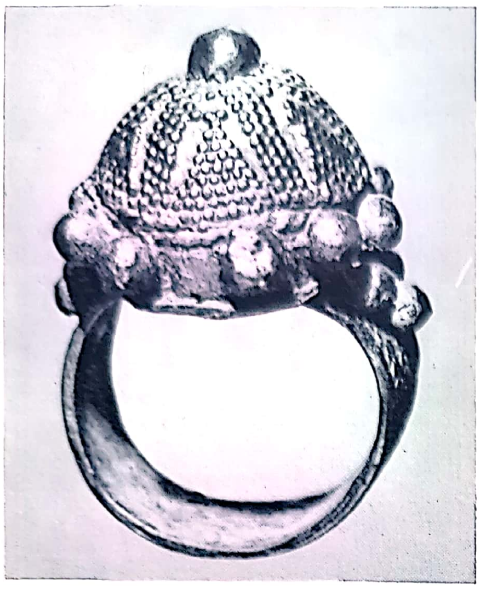
Scanned with OKEN Scanner

87. *Histria.*
Vas de lut.

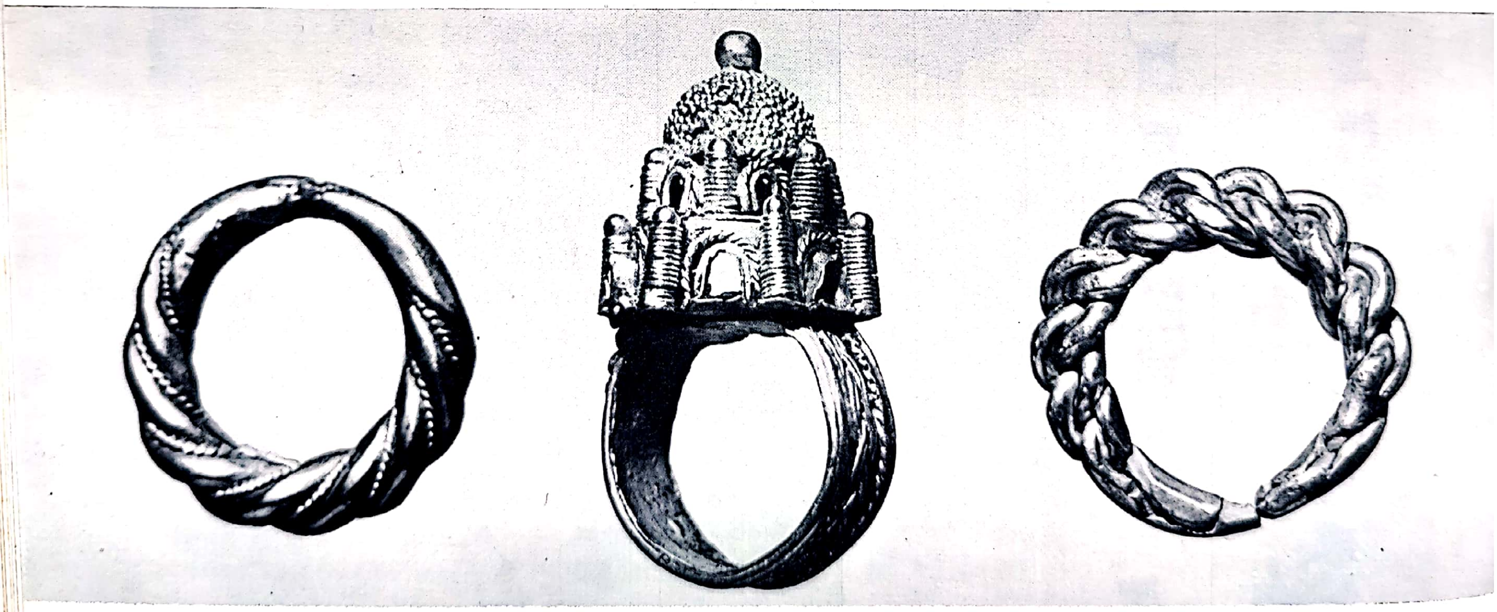
88. *Dinogeția-Garvăn.*
Farfurie smălțuită

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

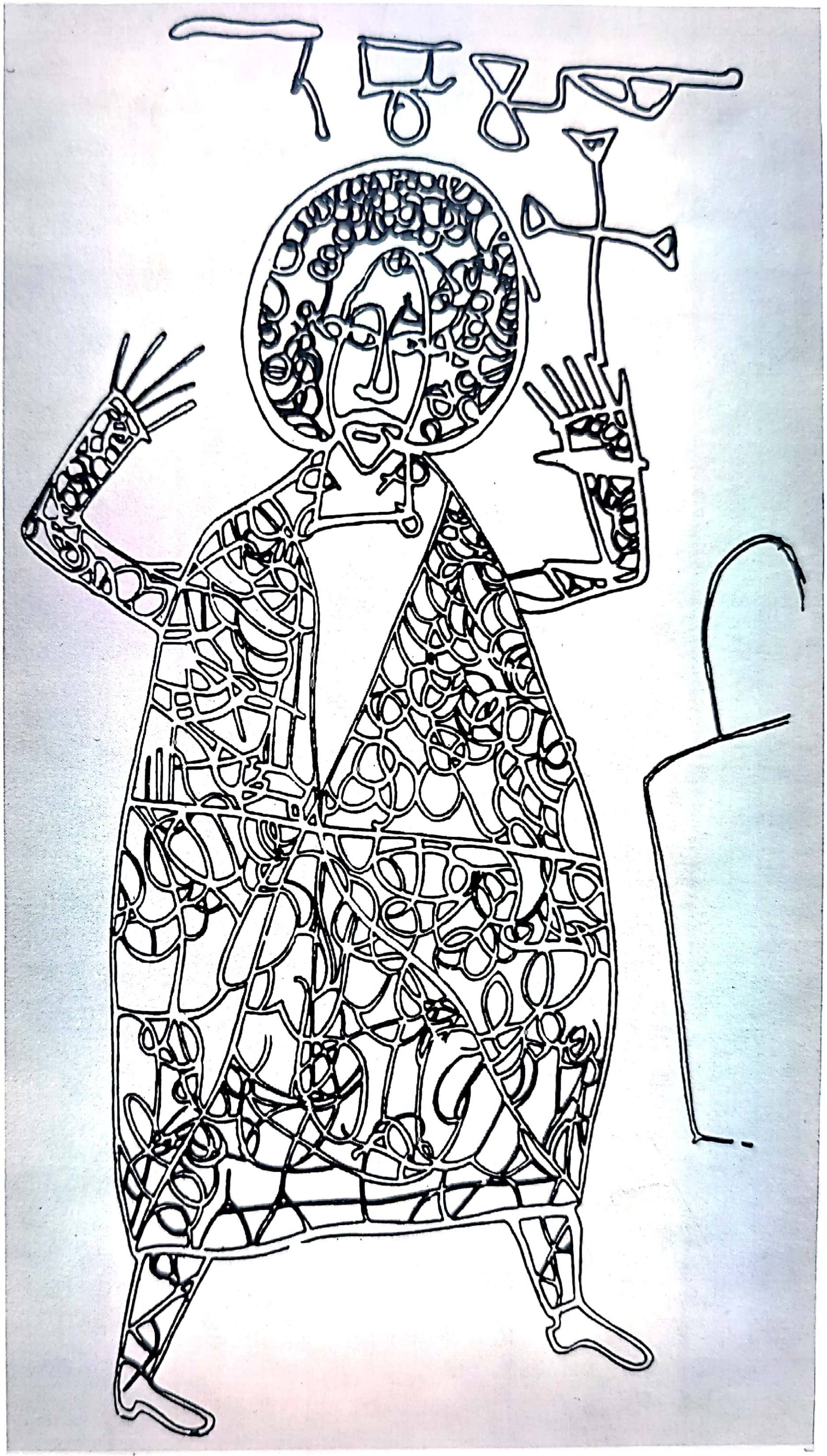


91—92. Dinogeția-Garvăn
Piese de podoabă.



Scanned with OKEN Scanner

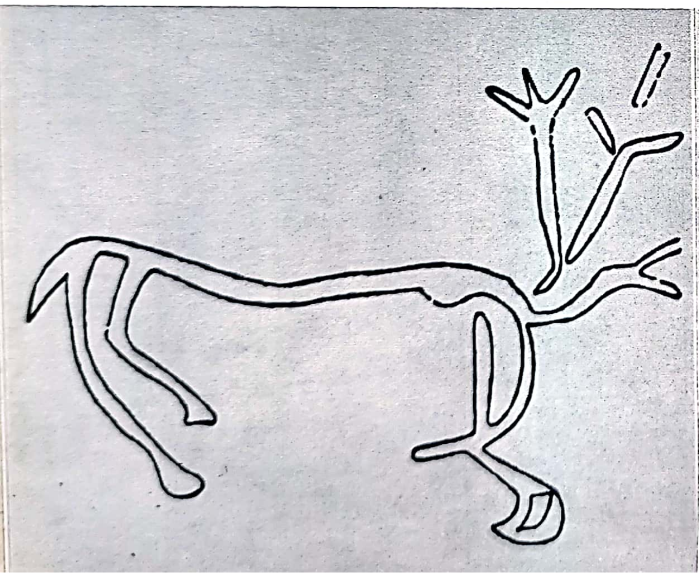
93. *Basarabi.*
Sfînt. Desen zgîriat pe perete.

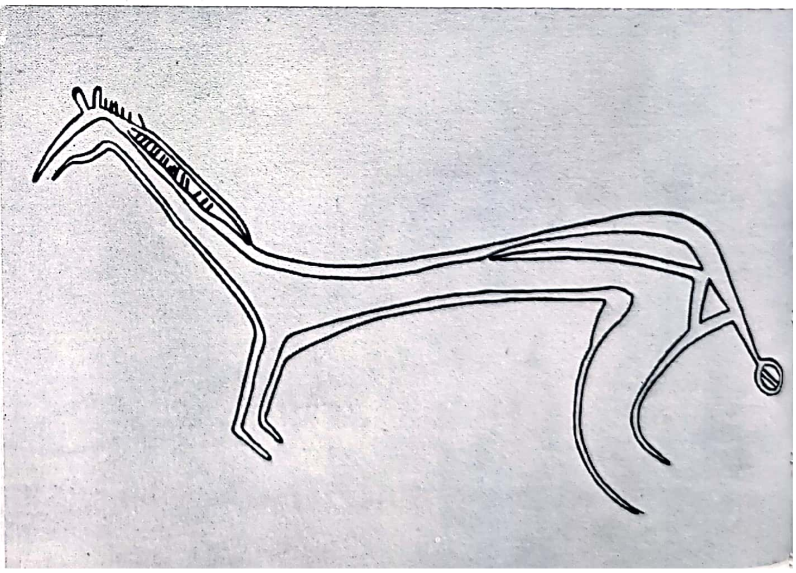


Scanned with OKEN Scanner

94—95. Basarabi.
Imagini zoomorfe.
Desene zgîriate pe perete.

96. Basarabi.
Imagini ornamentale.
Desene zgîriate pe perete.





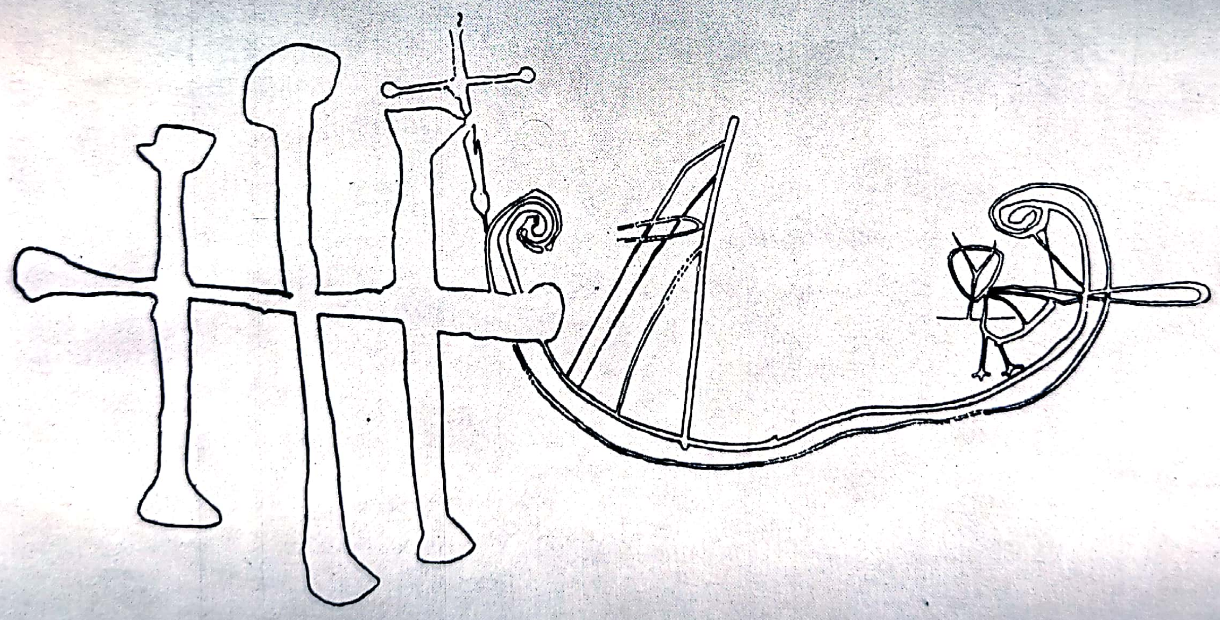
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

97. Basarabi.
Imaginea unei bărci.
Desene zgîriate pe perete.

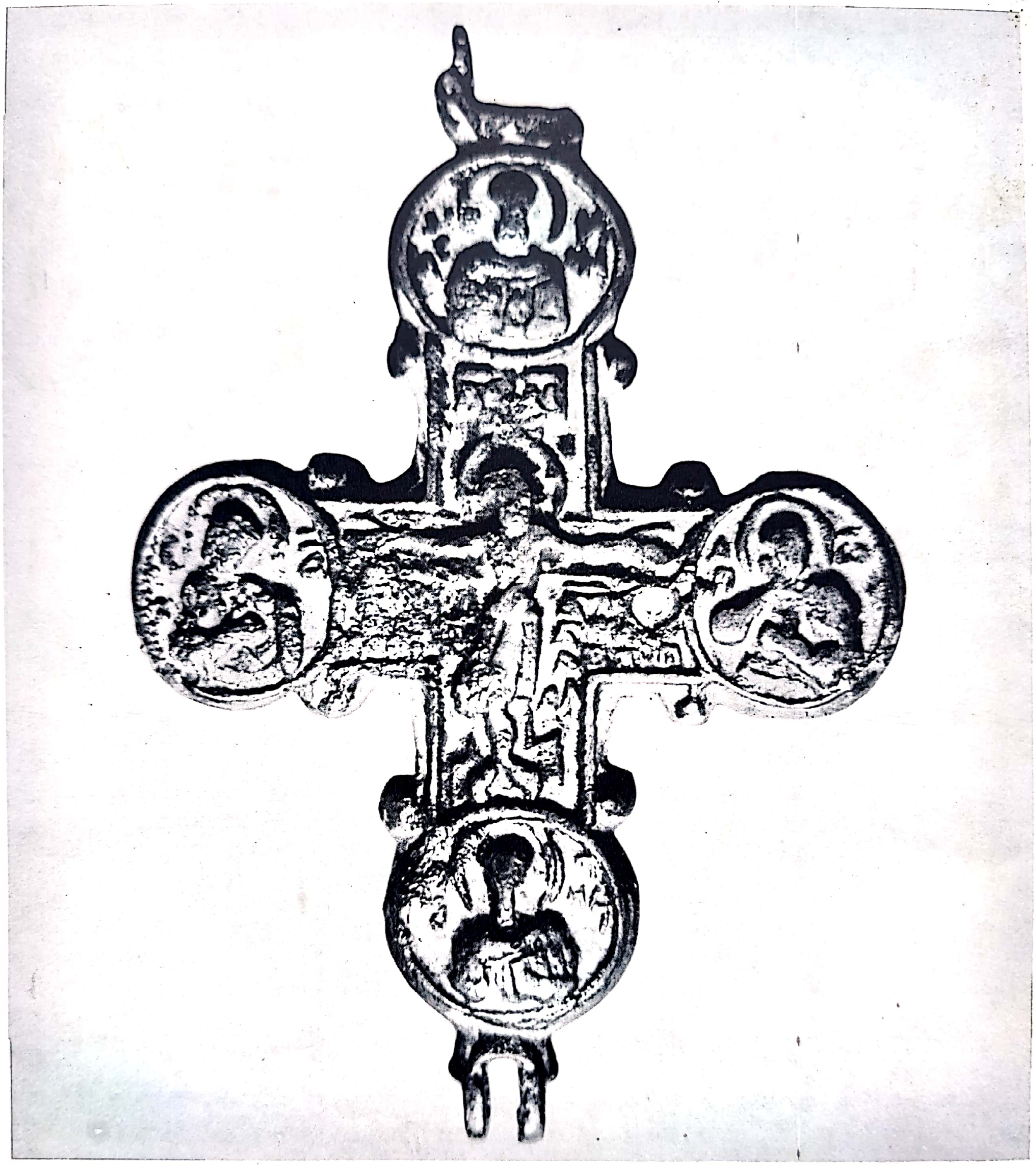
98. Ibănești. Cruce engolpion.

99. Trifești. Cruce engolpion.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

tale și în val, motivele decorative ale unor anume piese de port caracteristice în lumea slavă, (fibulele despre care am vorbit), sînt dovezi ale influenței preponderente încă, în forme directe sau indirecte, a culturii materiale bizantine în secolele la care ne-am referit, pe întreg cuprinsul Europei răsăritene și centrale, vast teritoriu în care viitorul habitat românesc ocupă un loc principal.

Aminteam la începutul capitolului situația deosebită pe care o au secolele al IX-lea și al X-lea în istoria noastră, prin aceea că încheie o lungă perioadă de trecere la o nouă orînduire social-economică, marcînd totodată momentul din care se poate vorbi de poporul român și limba sa constituite. Unității etnice și lingvistice constatate pe teritoriul României pentru acel moment istoric i se adaugă unitatea de cultură materială care prelua, prelucra și sintetiza diverse forme culturale ale epocii precedente. Această cultură materială atribuită rînd pe rînd diferitelor populații ce au jucat un rol mai de seamă în istoria teritoriului nostru în vremea de care ne ocupăm (slavi, bulgari turanici), denumită în chipuri felurite, după conținutul ce i se dă (cultura Dridu, cultura balcano-dunăreană), s-a dezvoltat pe un spațiu geografic întins, din podișul Transilvaniei pînă la limita sudică a Balcanilor. Ea reflecta astfel modul de viață al mai multor grupări etnice care au trăit în acest spațiu impregnat de tradiții provincial-romane și provincial-bizantine, deci implicit și modul de viață a ceea ce denumim populație proto- sau stră-românească.
În formele ei « clasice » cultura materială de care vorbim este caracteristică pentru bazinul Dunării de Jos, considerat în cele mai largi limite ale sale, fiind numai parțial, în timp și spațiu, legată de formația statală constituită în urma stabilirii seminției turanice a bulgarilor la sud de Dunăre (680) și a contopirii ei cu populația autohtonă și slavă de aici.
Influența primului stat bulgar în ținuturile nord-dunărene, mult discutată în ceea ce privește aspectul ei politic și cultural, se înglobează oricum, mai cu seamă în secolul al IX-lea și în primele șapte decenii ale celui următor, în mai largul capitol al influxurilor sudice venite în spațiul nord-balcanic. Subliniem acest lucru deoarece nu trebuie uitat că, pe toate planurile vieții istorice, primul țarat bulgar, ca și celelalte formații statale care-i vor urma în Balcani, a rămas tributar imperiului bizantin, artei și culturii acestuia. Fără îndoială lucrul a fost ușurat, începînd dintr-a doua jumătate a secolului al IX-lea, și de rolul important pe care ortodoxia bizantină și limbajul său artistic l-au jucat în viața spirituală a Bulgariei. Pecetea bizantină este vizibilă mai ales în aspectul major, aulic, al artei primului țarat: cetățile și marile edificii — de altfel mult controversate ca datare și apartenență, în ultimul timp —, elementele multiple de decorație și chiar ceramica smălțuită policromă, amintesc permanent fie de proveniența bizantină a celor ce le-au făurit, fie de puternica influență sudică exercitată asupra meșterilor ce au activat în Bulgaria veacurilor IX și X. Din acest unghi de vedere e necesar să fie considerate și cele cîteva monumente de pe teritoriul românesc care pot aminti oarecum de realizările artistice din principalele centre protobulgare ca și din alte zone balcanice aflate sub profunda înrîurire a Bizanțului. Ne referim, de pildă, la urmele impresionante ale cetății de la Păcuiul lui Soare, cu ziduri groase de peste 4 m, înălțate într-o tehnică ce amintește, prin paramentul de piatră fățuită și cioplită, tradiția constructivă romană. Monumentul este datat la sfîrșitul secolului al X-lea, deci într-o perioadă în care primul țarat bulgar începuse să se prăbușească în urma

ofensivei bizantine (971—972). Însăşi poziţia cetăţii, situată în apropiere de Dîrstor (Silistra), centru al administraţiei bizantine în Dobrogea, ca şi inventarul pe care cercetarea arheologică l-a dat la iveală, pledează pentru caracterul bizantin al monumentului, ridicat în perioada în care imperiul îşi redresase poziţia în aceste părţi ale Dunării, prin supunerea şi desfiinţarea statului bulgar (între 972 şi 1018).

În cealaltă extremitate, vestică, a teritoriului ţării noastre, s-a descoperit în anul 1799 celebrul tezaur de la Sînicolaul Mare în jurul căruia s-a scris o întreagă literatură de specialitate. Atribuite rînd pe rînd veacului al V-lea, apoi avarilor, bulgarilor, ungurilor sau altor neamuri asiatice, cele 23 de piese — vase de aur de diferite forme şi alte obiecte din acelaşi metal preţios, purtînd inscripţii runice şi greceşti — par a se încadra totuşi, cronologic, în veacurile IX—XI, fiind legate de arta prelucrării metalelor şi, în general, de civilizaţia unei largi arii în care se interferau experienţele artistice ale meşterilor balcano-dunăreni, bizantini şi răsăriteni ce deserveau societatea incipient feudală din aceste zone, fie ea bizantină, românească, bulgară sau maghiară. Înmănunchind elemente de artă orientală, sasanidă în primul rînd, şi de artă bizantină, piesele tezaurului sînt lucrate într-un stil comun podoabelor, vaselor sau altor obiecte de lux vehiculate de către populaţiile migratoare răsăritene care sufereau, în diferite etape ale drumului lor, la nordul Caucazului sau al Mării Negre, la Dunărea de Jos sau pe cursul mijlociu al fluviului, influenţa permanentă a Bizanţului.

Cercetători de seamă ca Strzygowsky, Kondakov, Mavrodinov şi alţii au subliniat acest caracter precumpănitor oriental al stilului tezaurului. De la costumul călăreţilor ce apar în medalioane pe vase, pînă la scena, des întîlnită încă în arta scitică, a păsării-grifon atacînd un animal — cerb de obicei — sau la reprezentarea vulturului cu divinitatea, aproape întreg ansamblul ca şi detaliile figurative ne duc cu gîndul la arta persană care şi-a lăsat o amprentă durabilă asupra modului de exprimare a viziunii estetice proprie populaţiilor migratoare asiatice, ca şi asupra artei imperiului bizantin.

Nu mai puţin însă, unele forme de vase sau unele motive zoo şi fitomorfe (centaurii, hipocampii, acantul, palmeta, vrejul) descind, direct sau mijlocit, din chiar tradiţiile artei clasice. Din acest punct de vedere tezaurul bănăţean constituie poate una dintre cele mai grăitoare sinteze ale elementelor de artă prezente în primul mileniu pe teritoriul Europei de răsărit, centrale şi de sud-est, fiind legat de tradiţii iraniene şi greco-romane, înrîurit, totodată, de arta mai veche şi de cea contemporană a Bizanţului şi a stepelor.

Vorbind despre tezaurul de la Sînicolaul Mare nu se poate trece cu vederea faptul că în arta prelucrării metalului în secolele IX—XI, în regiunea dintre Slovenia şi Bavaria, sînt frecvente motivele vegetale şi animaliere tratate în stilul somptuos al pieselor din acest tezaur, intrînd la rîndul lor, ca elemente componente, în arta formaţiunilor statale apărute în aceste regiuni (statul morav şi cel maghiar).

Pe teritoriul României nu s-au mai găsit pînă acum alte elemente ale culturii materiale de aspectul pe care l-am numit aulic, databile în această vreme: nici biserici de plan basilical sau central, nici palate sau construcţii civile de mari proporţii, nici urme de decoraţie sculptată, cu motivul atît de răspîndit al călăreţului sau cu animale fantastice, nici plăci decorative. Un capitol aparte îl constituie cetăţile şi punctele fortificate, grăitoare pentru stadiul dezvoltării

feudalității locale în spațiul carpato-dunărean la acea vreme. Amintim astfel așezările întărite ale unor feudali, ca cetatea de la Slon sau cetatea Biharei (lîngă Oradea), pentru a ne referi doar la două monumente cercetate pe cale arheologică. Documentar, atît pentru Transilvania cît și pentru Dobrogea, regiuni cu un ritm mai rapid de dezvoltare a rînduielilor feudale, datele din izvoarele maghiare, bizantine și rusești ne permit să postulăm existența unor centre similare: cetatea Morisena — Cenad, cetatea lui Gelu de pe Someș, cetatea Orșova din teritoriul stăpînit de Glad etc. Astfel, existența cetăților din secolele IX—XI, atît a celor cercetate cît și a celor despre care avem mențiuni doar în izvoarele scrise, vine să dovedească, o dată mai mult, adîncirea diferențierii sociale și cristalizarea definitivă a unei clase a feudalilor de felul celor din secolul al X-lea sau din a doua jumătate a secolului al XI-lea din Dobrogea (jupan Dimitrie, Satza, Sestlav, Tatos) sau al celor despre care vorbește notarul anonim al regelui Bela al III-lea pentru regiunea dintre Tisa și Carpați, în vremea pătrunderii aici a maghiarilor.

În schimb aspectul comun al culturii materiale în secolele IX—XI este relativ bine cunoscut, dovedindu-se, pe cale arheologică, unitatea care se contura în spațiul teritorial al României. Populația, mult mai numeroasă decît în perioada precedentă, se concentrează acum de-a lungul cursurilor de ape, construindu-și fie așezări întărite pe boturi de deal, de plan patrulater și cu rețea stradală bazată pe două axe perpendiculare (Capidava, Dinogeția-Garvăn) sau de plan triunghiular (Morești), fie sate destul de mari, de tip « cîmpulung » (Bucov, Dridu). Locuințele obișnuite ale epocii erau mai ales bordeele căptușite cu piatră sau cu lemn; se cunosc însă și locuințe de suprafață, construite din bolovani, liantul folosit fiind pămîntul (Capidava, Basarabi). Inventarul frecvent întîlnit constă din unelte de metal și os, între acestea din urmă găsindu-se și exemplare împodobite prin gravură cu simple motive geometrice, din accesorii pentru țesut și pescuit (fusaiole, rondele, greutăți) și, în sfîrșit, din ceramică. Aceasta, fie de uz curent, fie din specia fină, cu destinație specială, domestică sau rituală, este unul dintre elementele care caracterizează cultura materială a secolelor IX—XI pe teritoriul țării noastre și exprimă, prin decorul care-l îmbracă, un important moment artistic al acestei perioade, cel de conturare a unei gramatici decorative, proprii culturii din care făcea parte.

Din prima categorie ceramică cunoaștem mai ales două forme — borcanul și strachina — confecționate cu ajutorul roții lente și arse prin oxidare, dintr-o pastă bine frămîntată amestecată cu nisip. Decorul, plasat pe umărul și pîntecele vasului, este compus din benzi de striuri orizontale combinate cu benzi de striuri ondulate și fascicole de striuri oblice sau cîmpuri decorate prin împunsături.

În cea de-a doua categorie, a ceramicii mai fine, intră o serie întreagă de forme de vase: urcioarele cu gura treflată și cu corpul sferic sau amforoidal, oalele globulare cu proeminențe perforate pe umăr, decorate fie prin lustruire completă a suprafeței exterioare, fie, amintind de o tradiție a La Tène-ului geto-dacic, prin dungi lustruite dispuse întîmplător sau în rețea, urcioarele amforoidale sau castroanele joase și întinse, lucrate din pastă albă fină și decorate fie prin înmuierea completă într-un șlem roșu, fie prin pictarea unui motiv în rețea, cu același șlem; în sfîrșit, urcioarele amforoidale sau cu corp sferic, decorate prin aplicații de pastile sau de elemente stilizate zoomorfe, acoperite cu smalț verde-măsliniu. În afara acestor tipuri, comune pentru o durată mai lungă, ultima fază a ceea ce se numește cultura

Scanned with OKEN Scanner

materială proto- sau stră-românească cunoaşte şi alte forme care pregătesc terenul dezvoltării ceramicii feudale (ca, de pildă, oala cu o toartă), ca şi un procedeu superior de confecţionare a vaselor şi anume lucrul la roata rapidă, care reapare, în urma unui nou curent de influenţă culturală bizantină, la începutul secolului al XII-lea, după o dispariţie de cîteva veacuri.

Este dificil încă, în stadiul actual al cercetărilor, a se preciza pentru această vreme originea fiecărui tip de formă şi decoraţie ceramică în parte, însă se poate accepta ideea că ceramica striată preia, într-o formă deja sintetică şi dezvoltată, elementele romano-bizantine, slave şi băştinaşe din perioada precedentă, după cum ceramica decorată cu şlem roşu şi cea smălţuită continuă tradiţia olăriei romane şi romano-bizantine. Faptul este remarcat chiar în legătură cu aşa-numitele — cu un termen nejustificat — vase « proto-bulgare » descoperite la Celei, Craiova, Bucov, urcioare cu două mănuşi care amintesc de vechile amfore romane.

Toate aceste forme, ca şi tehnica de lucru, s-au păstrat probabil în centrele rămase sub controlul bizantin şi cu o populaţie bizantină provincială, în timpul marilor migraţii, pînă la stabilirea bulgarilor în Balcani, iar după aceea s-au aflat permanent, în diferite forme, sub influenţa culturală a imperiului de la sud.

O varietate semnificativă întîlnim şi în cazul podoabelor (bijuterii sau garnituri de argint şi bronz pentru centuri), piese descoperite mai ales în morminte şi de obicei mai grăitoare decît ceramica pentru gustul artistic al diferitelor etnii aflate în contact pe teritoriul României. În timp ce bijuteriile filigranate constituie elemente de artă bizantină răspîndite în întreaga Europă de sud-est şi centrală, garniturile ajurate sînt caracteristice mai ales proto-bulgarilor, iar piesele de harnaşament sau aplicile cordiforme la care predomină ornamentele vegetale stilizate şi, uneori, cele geometrice, frecvent întîlnite în spaţiul de la Nordul Mării Negre, sînt preferate de către triburile maghiare pătrunse din aceste regiuni în Panonia la sfîrşitul secolului al IX-lea, iar în Transilvania cu începere din prima jumătate a secolului al X-lea (descoperirile de la Cluj, Şiclău etc.).

În sfîrşit, riturile funerare constatate în cimitirele din veacurile IX, X şi XI stau mărturie pentru situaţia specifică regiunilor de la Dunărea de Jos. S-a constatat astfel coexistenţa celor două rituri şi a mai multor ritualuri de înmormîntare, avînd documentate pentru aceeaşi perioadă necropole plane de incineraţie (Satu Nou, Castelu), morminte de inhumaţie specifice populaţiilor răsăritene, cu bogate ofrande de vase şi animale (în necropola birituală de la Histria sau în cimitirul maghiar de la Cluj) şi morminte de inhumaţie creştine, fără ofrande şi cu orientare caracteristică.

În ciuda acestei diversităţi etnice, unitatea culturală relativă se prezintă sub forma coexistenţei unor elemente de cultură materială diferite ca origini, folosite de grupurile etnice diferite aflate în contact cu populaţia proto- sau stră-românească acum cristalizată.

Cultura materială relativ unitară în tot bazinul Dunării de Jos, comună grupurilor etnice existente pe această arie, a avut o destul de lungă şi complexă dezvoltare în timp, pînă la sfîrşitul secolului al XI-lea şi începutul celui de-al XII-lea. Toate elementele acestei culturi nu au apărut deodată, iar aria ei de răspîndire nu a fost ocupată în întregime de la început, de unde şi inerentele diferenţieri culturale teritoriale ce se pot surprinde pentru aceste secole. În Moldova,

Scanned with OKEN Scanner

unde cultura materială de vădită coloratură slavă s-a dezvoltat pe temeiuri proprii un timp mai îndelungat, pînă în secolele IX—X, și în nord-vestul Transilvaniei, unde enclavele culturale slavo-panonice sînt atestate, generalizarea definitivă a culturii materiale proto- sau stră-românești se face în secolele X—XI.

Tot în această vreme se poate constata, din punctul de vedere al decorului ceramicii, o altă organizare a acestuia, după principiul ornamentării neutre a pîntecelui și al plasării elementului decorativ mai important pe umărul vasului. Ca exemplu se poate aminti cazul ceramicii striate al cărei ornament a constat, pînă către sfîrșitul secolului al IX-lea, din benzi de striuri orizontale și ondulate, alternate pe tot cuprinsul vasului; în secolele imediat următoare (X—XI) tot pîntecele este ocupat de o zonă lată de striuri și numai pe umăr apare un element deosebit, o bandă de striuri late sau scurte fascicole de striuri, oblic dispuse.

Putem considera astfel că secolele IX—XI constituie vremea în care cultura materială relativ unitară din bazinul Dunării de Jos ajunge la formele ei cele mai omogene și mai expresive. Căderea primului stat bulgar și cucerirea bizantină, fără să întrerupă dezvoltarea acestei culturi materiale, au deschis ultima etapă din istoria ei, etapă în cursul căreia, după cum am amintit vorbind despre ceramică, elementele de factură bizantină, superioare, pătrund, la început sub formă de import, iar apoi ca elemente pe care populația locală le-a adoptat în repertoriul de forme al culturii pe care o dezvolta.

Și în această ultimă etapă aspectul comun al culturii materiale de pe teritoriul țării noastre este încă sărac în manifestări artistice propriu-zise. În ciuda unei anumite tendințe decorative și a unei oarecari dezvoltări a organizării acesteia, constatăm lipsa unor realizări de calitate, ca și a intenției de a exprima un conținut de gîndire cu ajutorul imaginilor artistice. Un loc deosebit îl ocupă totuși, tocmai în acest sens, complexul de la Basarabi, situat în Dobrogea, regiunea în care un nivel mai ridicat al dezvoltării societății se constată încă din secolele IX—XI.

Așezarea de pietrari și complexul monastic de la Basarabi au cunoscut, pe cît se pare, mai multe faze de locuire, determinate de modul și ritmul în care a avansat exploatarea carierei de cretă și de modul și ritmul în care s-a produs umplerea bazinului aceleiași cariere cu urme de cultură materială. Tocmai în legătură cu aceste faze de locuire trebuie puse bisericuța și paraclisele săpate în cretă, descoperite aici, unele dintre ele fiind legate de complexe de galerii, încăperi și cavouri. Cronologia monumentelor încă nu este lămurită, limitele existenței lor în timp fiind discutate: deși o parte din semnele care au fost socotite rune și semnele de alfabet glagolitic ar putea îndreptăți o datare mai joasă a începutului așezării, în ultima vreme descoperitorii monumentului admit, în primul rînd pe baza materialului ceramic din umplutura bazinului, că evoluția acesteia s-a desfășurat în tot cursul secolului al X-lea.

Monumentul principal de la Basarabi — bisericuța — este compus din pronaos, naos și altar cu absidă semicirculară, primele două încăperi fiind acoperite cu cîte o boltă semicilindrică, iar altarul cu o semicalotă, capelele învecinate caracterizîndu-se și ele prin boltiri de același gen. Execuția monumentelor în cretă, datorită neregularităților de traseu și a felului cu totul aproximativ în care sînt lucrate bolțile, lasă mai degrabă impresia că avem de-a face cu opera unor meșteri pietrari care cu mijloacele meseriei lor au încercat să imite un model pe care l-au

văzut sau le-a fost reprezentat numai, dar pe care niciodată nu l-au înțeles arhitectural, ca niște adevărați constructori.

Decorația acestor biserici este, la rîndul ei, de mai multe tipuri. Primul constă din simboluri creștine (numeroase cruci), inscripții și chiar încercări de a reprezenta sfinți și oranți, toate caracterizîndu-se prin respectarea unei anumite dispoziții — în primul rînd situarea pe orizontală — și prin intenția de a organiza acest decor care are elemente ce trădează o cunoaștere suficientă a programului decorativ creștin. Calitatea execuției nu depășește, în schimb, schematicul și geometricul, părînd a se datora posibilităților și înțelegerii unor simpli pietrari de carieră.

Cel de-al doilea tip de decorație este constituit din elemente profane, printre motivele mai interesante putîndu-se aminti labirintul, călărețul, cerbul, barca.

În sfîrșit, există și motive simbolice strîns legate de cele de cult, cum ar fi șarpele fantastic (dragonul) și pomul vieții de incontestabilă influență orientală.

Toate aceste reprezentări, zgîriate fin sau chiar obținute cu o culoare de humă roșie-cărămizie, fără să respecte nici un sens, adesea întretăindu-se și suprapunîndu-se, par să fie expresia spontană a unor indivizi lipsiți de abilitate artistică, dar cu spiritul ager, cu simț de observație vioi, cu înțelegere pentru lumea formelor și cu un orizont destul de larg și de bogat din care nu lipseau nici imagini din viața cotidiană, nici cele preluate din natură, nici cele prilejuite de cunoașterea unei vieți mai dezvoltate decît cea de la Basarabi. Aceste imagini, în ciuda lipsei de abilitate în execuția lor, au calități de prospețime, de sinceritate, de atentă observație, de înțelegere și gîndire asupra lumii, dar și de încercare de a exprima, cît de cît organizat, toate aceste lucruri, ceea ce le conferă o netăgăduită autenticitate. Din păcate fenomenul de la Basarabi — cu analogii în unele zone de artă bizantino-orientală (Cappadocia) — rămîne izolat, căci el nu se leagă în nici un fel de dezvoltarea ulterioară a artei românești medievale (ne referim mai ales la arhitectură) cu care nu are relații directe, față de care nu poate în nici un fel constitui un prototip și de începutul înfloririi căreia îl despart cel puțin trei secole. Un singur fapt rămîne cîștigat — acela al existenței pe teritoriul țării noastre, în această epocă, a unui grup capabil de creație artistică, deși lipsit de mijloace de expresie adecvate.

Perioada ulterioară va cunoaște pe linia Dunării, zona cea mai dezvoltată din punct de vedere cultural, o serie de alte monumente de arhitectură care vor oglindi, pe plan artistic, evoluția feudalității din aceste părți.

Pentru veacurile IX—XI însă, sărăcia manifestărilor artistice își găsește explicația tocmai în împrejurările istorice în care s-a dezvoltat cultura materială de pe teritoriul țării noastre.

Slaba putere economică a feudalității locale, lipsa unei puteri politice constituite în forme statale, în stare să asigure securitatea colectivităților, faptul că în decursul acestei perioade a avut loc și procesul de confruntare al unor grupuri etnice deosebite, precum și cel de geneză a unei noi sinteze etnice, sînt tot atîția factori care au limitat creația de artă numai la cîteva zone, în care organizarea feudală era mai avansată, împiedicînd găsirea unui limbaj artistic de largă circulație.

Importanța pe care perioada de sfîrșit a primului mileniu al erei noastre și de început al celui de-al doilea și-o păstrează, din punctul de vedere pe care-l urmărim aici, constă în aceea că tocmai acum, în momentul apariției poporului român definitiv constituit, se ivesc și principalele elemente și trăsături stilistice care, transmițîndu-se perioadei următoare, din secolul al XII-lea pînă la începutul celui de-al XIV-lea, vor constitui fondul de bază al culturii materiale din evul mediu românesc.
Satul întărit cu șanț și val sau satul de tip « cîmpulung », anumite specii ceramice, principalele legi ale organizării decorului vaselor — deci găsirea unei gramatici decorative proprii în acest sens — , apar în cadrul culturii materiale a bazinului Dunării de Jos în secolele IX—XI, rămînînd aceleași în etapa istorică care a urmat, pentru a le întîlni apoi relativ neschimbate și în primele secole de viață și cultură feudală românească într-un cadru statal organizat.

Perioada de timp scursă de la sfîrșitul secolului al XI-lea pînă către primele decenii ale secolului al XIV-lea este aceea în care feudalitatea românească, constituită anterior în forme incipiente, se consolidează definitiv, creînd la sfîrșitul acestei etape primele instrumente ale dominației sale social-politice — statele feudale.
Proces cu o durată de peste două veacuri, pregătirea condițiilor pentru formarea acestor state s-a desfășurat pe fondul unei serii de închegări statale — voevodate și cnezate — care corespundeau stadiului atins de societatea de pe teritoriul țării noastre în răstimpul la care ne referim. Paralel cu acest proces și depinzînd de el, are loc acum conturarea, în cadrul culturii materiale, a elementelor unei arte românești propriu-zise, dezvoltîndu-se concomitent cu acelea apărute în perioada precedentă. Din sinteza acestor elemente și sub impulsul cultural bizantin, mai mult sau mai puțin continuu, cu adăogirea unor influențe venite din repertoriul altor culturi europene constituite cu puțin timp înainte, a rezultat geneza artei feudale românești — problemă încă greu de elucidat și de o complexitate a cărei studiere rămîne și pe viitor una dintre primele sarcini ale istoriografiei noastre.
Situat între două mari arii culturale ale continentului — cea bizantină și cea central-europeană, ultima tributară la rîndul ei, din ce în ce mai mult, Occidentului — teritoriul țării noastre a constituit un creuzet în care s-a continuat, la un nivel superior, sinteza culturală începută în vremea imediat anterioară.
După cum se știe, veacurile XII și XIII înseamnă, în istoria balcanică, momentele constituirii unor noi focare de propagare a culturii bizantine spre nord. Lumea sud-slavă — cel de-al doilea țarat bulgar și statul sîrb — dincolo de interesele proprii care dădeau un aspect contradictoriu politicii balcanice din aceste veacuri, asimila, în sfera artistică mai ales, elementele de bază ale creației bizantine din vremea Comnenilor și a Paleologilor, rezultatul fiind formarea unor școli locale în întreaga peninsulă. Influența artei bizantine avea să se resimtă și în cnezatele rusești apărute în secolul al XII-lea pe teritoriul statului kievian, tot așa cum poate fi remarcată și în cuprinsul statului ceho-morav sau al Ungariei arpadiene, în ultimele interferîndu-se curen-

tele culturale sudic și occidental, ceea ce avea să dea o notă aparte dezvoltării artistice din aceste părți. Toate formațiunile statale enumerate, care cunoșteau din plin în secolele XII—XIII procesul de fărîmițare feudală, se aflau în relații mai mult sau mai puțin strînse cu societatea de pe teritoriul țării noastre, transmițîndu-i printre altele și elemente artistice. De aici relativa diversitate stilistică a monumentelor de artă, de la cele înălțate din piatră sau cărămidă pînă la micile piese de podoabă. De aici, de asemenea, accentuarea notelor regionale în cuprinsul unității românești, fenomen care va duce în chip firesc, prin etapa conturării aspectelor culturale diferite ale viitoarelor provincii feudale, la etapa creării unei arte și culturi cu note caracteristice fiecăreia dintre aceste povincii. Nu credem a greși văzînd în secolul al XII-lea și mai ales în cel următor răstimpul unor acumulări cantitative pe planul artei feudale incipiente, acumulări ce se fac paralel cu adîncirea procesului de întărire a feudalității locale. Cînd avem în vedere acest proces ne referim la teritoriul extracarpatic despre care știrile noastre pentru secolele XII—XIII sînt încă extrem de reduse. Regiunea dintre Carpați și Tisa, a cărei cucerire treptată de către regatul maghiar se sfîrșea la începutul secolului al XIII-lea, a cunoscut o dezvoltare artistică care, în cea mai mare parte, se leagă direct de aceea a Ungariei și a centrului continentului, urmărirea ei făcîndu-se în alt capitol al lucrării de față.

Prin așezarea sa pe malul drept al Dunării și prin accesul direct la Marea Neagră, prin legăturile multiple, neîntrerupte cu sudul, Dobrogea continuă să fie de la sfîrșitul secolului al XI-lea pînă la mijlocul secolului al XIII-lea regiunea cea mai favorizată din punctul de vedere al condițiilor de dezvoltare. Stăpînită de bizantini pînă către începutul secolului al XIII-lea, angrenată, pînă la invazia mongolă (1241), în mecanismul politic complex reprezentat de către cel de-al doilea țarat bulgar, Dobrogea era legată, prin drumurile și orașele ei, de dezvoltarea economică a întregii Europe. Călătorii arabi și, mai tîrziu, portulanele italiene consemnează principalele orașe ale Dobrogei, în frunte cu Vicina, iar descoperirile arheologice oglindesc unele aspecte ale gradului mai înalt atins de evoluția culturii materiale dobrogene din acest timp. Prosperitatea economică a dus în chip firesc la întărirea, într-un ritm mai rapid, a clasei feudalilor despre care izvoarele ne amintesc că alături de orașele paristriene și de pecenegi s-au opus pe calea armelor stăpînirii bizantine timp de cîțiva ani, la sfîrșitul secolului al XI-lea.

Gradul mai înalt de dezvoltare la care ajunsese societatea feudală dobrogeană, existența unei organizări bisericești în forme mai stabile — avem atestate pentru această vreme episcopia de Dîrstor și mai apoi cea de Vicina —, se vor fi tradus în limbaj monumental printr-o serie de realizări pe care le cunoaștem încă foarte puțin și exclusiv pe cale arheologică.

Pînă acum avem păstrate în Dobrogea de nord urmele a două monumente datate la începutul perioadei de care ne ocupăm: ruinele bisericii de la Dinogeția-Garvăn și fundațiile bisericii de la Niculițel, importante și una și alta pentru începuturile arhitecturii de zid din evul mediu românesc.

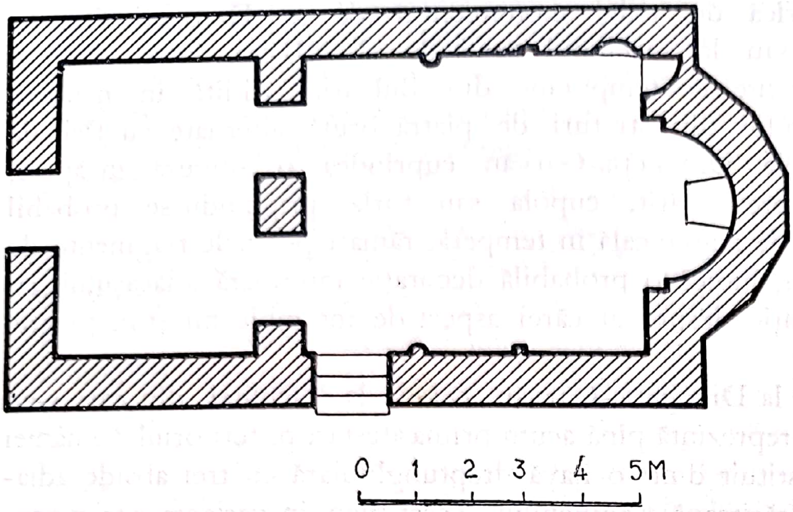
Capelă cimiterială sau mică biserică de cult, monumentul de la Dinogeţia-Garvăn a fost datat în secolul al XI-lea sau la începutul celui de al XII-lea, între altele şi pe baza unor analogii cu monumente contemporane din Bulgaria. Zidită în maniera bizantină de alcătuire a paramentului din straturi de piatră brută alternate cu fîşii de cărămidă aparentă, construcţia de la Dinogeţia-Garvăn cuprindea o singură încăpere, de plan pătrat, avînd o absidă spre răsărit, cupola sau turla sprijinindu-se probabil pe patru arce semicilindrice. Urmele de zugrăveală în tempera, rămase pe unele fragmente de tencuială descoperite între dărîmături, indică o probabilă decoraţie interioară a lăcaşului, cu motive geometrice şi florale, decoraţie despre al cărei aspect de ansamblu nu ştim practic nimic.

Contemporan cu edificiul religios de la Dinogeţia-Garvăn, cel de la Niculiţel, din care s-au descoperit doar o parte din fundaţii, reprezintă pînă acum prima atestare pe teritoriul României a planului aşa-numit « treflat », constituit dintr-o navă dreptunghiulară cu trei abside adiacente la est, sud şi nord, în partea răsăriteană a edificiului. Acest plan, în varianta « triconcului », va fi frecvent folosit în arhitectura românească medievală, începînd dintr-a doua jumătate a secolului al XIV-lea, mai ales în cazul bisericilor de mănăstiri, vădind, ca şi la Niculiţel, o influenţă a arhitecturii regiunilor sud-dunărene. Este dificil, în stadiul actual al cunoştinţelor noastre, a vedea vreo legătură de continuitate directă între construcţia de la Niculiţel şi cele din Oltenia şi Moldova celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIV-lea. De aceea preferăm a desluşi în fiecare dintre ele ecoul unei legături cu sudul, diferite ca timp şi intensitate în ceea ce priveşte Dobrogea pe de o parte, iar pe de alta viitoarea Ţară Românească şi Moldova.

Traversate şi parţial locuite de triburile răsăritene ale pecenegilor şi uzilor în secolul al X-lea şi în cel următor, în bună parte dominate apoi de cumani, începînd cu sfîrşitul secolului al XI-lea, teritoriile situate la răsărit de Carpaţi şi între versantul meridional al acestora şi Dunăre au cunoscut o evoluţie istorică în care rarele date documentare ne permit a vedea întărirea unor căpetenii feudale locale aflate în relaţii cu puterile vecine, cum ar fi cnezatul Haliciului în cazul Moldovei, regatul maghiar pentru feudalii din Oltenia, sau cel de-al doilea ţarat bulgar atunci cînd ne referim la teritoriul cîmpiei muntene.

Stadiul la care ajunsese societatea aflată în spaţiul dintre Carpaţi şi Dunăre în secolele XII şi XIII se oglindeşte vag în scrierile istoricilor bizantini (Choniates, Kynamos) sau în bulele papale, fiecare dintre aceste grupuri de mărturii amintind în chip direct de români (vlahi, walati), în masa cărora se asimila treptat cealaltă etnie prezentă în aceste veacuri pe teritoriul ţării noastre, cumanii.

Gradul atins de dezvoltarea relaţiilor feudale şi de întărirea stăpînitorilor locali este indicat de o serie de evenimente la care se fac referiri în izvoarele contemporane, reţinînd aici, în această ordine de idei, doar organizarea de către Ungaria arpadiană, în prima jumătate a secolului al XIII-lea, în partea de vest a viitoarei Ţări Româneşti, a unei formaţiuni statale semiautonome — Banatul de Severin — , sau existenţa unor cnezate şi voevodate în Oltenia şi la est de Olt,

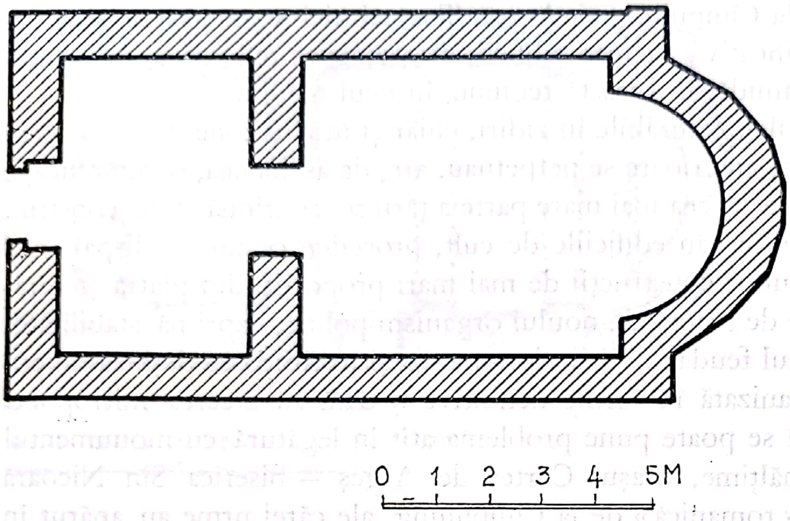


Turnu Severin. Bisericuța din grădina publică. Plan.

așa cum ne lasă să o înțelegem cunoscuta « Diplomă a Ioaniților » emisă în 1247 de către regele Bela al IV-lea al Ungariei. Cnezatele lui Ioan și Farcaș, micile voevodate ale lui Litovoi și Seneslau, toți conducători feudali (maiores terrae) amintiți în această diplomă, sînt formațiuni politice statale ce pregătesc momentul întemeierii unui singur stat feudal — Țara Românească. Exercitarea stăpînirii tătarilor după 1241 pe teritoriul Munteniei și al Olteniei s-a făcut în forme mai ușoare decît în regiunea de la răsărit de Carpați, ceea ce n-a împiedicat stînjenirea de către aceștia a dezvoltării firești pe care o cunoștea societatea feudală din regiunile de la sud de munți. O anumită prosperitate economică poate fi totuși bănuită chiar în condițiile dominației tătare, căci numai astfel se poate explica menționarea, pentru începutul secolului al XIV-lea, a tîrgurilor — Cîmpulung, Argeș — care vor constitui viitoarele centre ale statului feudal și unde, alături de populația autohtonă, găsim contingente de meșteșugari, sași în primul rînd, veniți din Transilvania (este cazul Cîmpulungului).

Stînjenirea provocată de dominația tătară ca și tendințele acaparatoare arătate la începutul secolului al XIV-lea de către coroana maghiară au împins pătura feudală din aceste părți să caute o nouă formulă de organizare politică, materializată în creerea unei stăpîniri unitare pe care o constatăm o dată cu domnia lui Basarab I (ante 1324 — 1352). Firește, se pune întrebarea dacă evoluția ce poate fi urmărită în arta epocii reflectă fidel pe aceea a societății contemporane, iar dacă răspunsul pe care-l dăm este pozitiv se cade să fie arătat în ce chip se exprimă această artă.

Dacă în Dobrogea veacurilor XI — XII monumentele înălțate din materiale durabile — piatră și cărămidă — sînt sporadice, cel puțin în stadiul actual al datelor de care dispunem, veacul al XIII-lea și începutul celui următor înregistrează pe linia Dunării, ca și mai la nord, un număr mai mare de edificii construite în acest mod.



Turnu Severin. Bisericuța din grădina liceului. Plan.

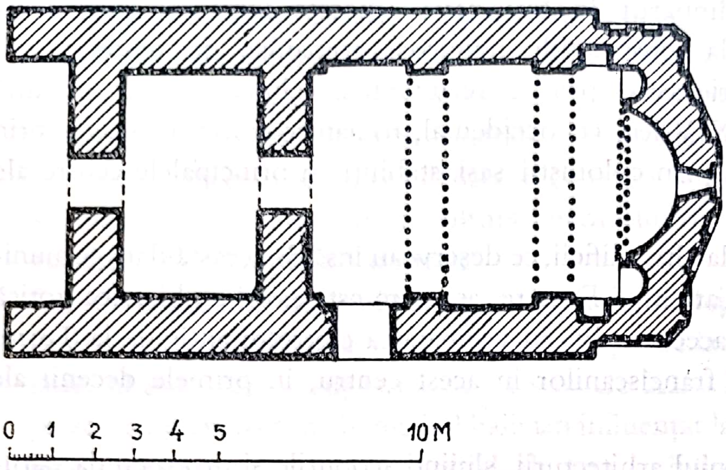
La Turnu Severin, cîndva cetate situată într-o regiune în care interesele politice maghiare se întîlneau cu cele ale statelor balcanice și care a cunoscut o dezvoltare mai accelerată, s-au păstrat ruinele cîtorva construcții religioase pe care cercetarea arheologică le-a putut atribui perioadei de timp la care ne referim (sfîrșitul secolului al XIII-lea — începutul secolului al XIV-lea).
Biserica ale cărei temelii au fost descoperite în grădina publică a orașului era de plan dreptunghiular, cu pronaosul despărțit de naos prin două arcade sprijinite pe pilaștri și pe un stîlp de secțiune pătrată, cu absida altarului semicirculară în interior și pentagonală în exterior. Zidurile erau lucrate într-o tehnică apropiată de aceea pe care am întîlnit-o la bisericuța de la Dinogeția-Garvăn, tehnică ce cunoștea o răspîndire largă în întreaga arie balcanică și care de la sfîrșitul secolului al XIV-lea va deveni familiară și arhitecturii muntene: alternarea fîșiilor de piatră cu două sau trei rînduri de cărămidă aparentă. Astfel, lăcașul se înrudește, nu numai ca plan, ci și prin sistemul de alcătuire a paramentului, cu monumente balcanice din secolul al XIII-lea (cele de lîngă Tîrnovo, de pildă), înrudire care asigură pentru edificiul de la Turnu Severin datarea la finele acestui secol sau, eventual, la începutul celui de al XIV-lea, monumentul suferind o adaptare la cultul catolic, mai tîrziu.
De plan de asemenea dreptunghiular, avînd însă pronaosul despărțit de naos printr-un perete străpuns median de o ușă, cu altarul semicircular în interior și poligonal la exterior, biserica din grădina liceului din Turnu Severin se asemăna foarte mult ca aspect și este foarte probabil contemporană cu monumentul mai sus descris, făcînd parte din aceeași categorie de mici lăcașe de cult de cel mai simplu tip — cu funcție de capelă, poate — ridicate în regiunile balcanice în secolele XII—XIII.
Sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul celui următor cunosc o accelerare a procesului cristalizării ierarhiei feudale și stabilirea centrului de greutate a domniei, constituite înainte de 1324,

în zona de nord-vest a Munteniei, la Cîmpulung și Argeș. Tocmai aici vom găsi — și lucrul este pe cît de firesc, pe atît de semnificativ — cîteva edificii, de asemenea religioase, cele dintîi construcții ridicate din piatră și cărămidă, în această regiune, în evul mediu.

Folosirea tot mai frecventă a materialelor durabile în zidiri, chiar și în alte zone decît în aceea dunăreană unde tradițiile constructive anterioare se perpetuau, are, de asemenea, o semnificație particulară; dacă putem presupune că în cea mai mare parte a țării se continuă a se construi, mai ales din lemn, locuințele feudalilor sau edificiile de cult, procedeu ce nu va dispare nici după întemeierea statului, ridicarea unor construcții de mai mari proporții, din piatră și cărămidă, la Argeș și Cîmpulung, centre de seamă ale noului organism politic, exprimă stabilitatea și prestigiul pe care îl cîștigase primul feudal al țării, domnul, ca și instituția ce deținea monopolul vieții spirituale, biserica, organizată în forme definitive o dată cu creerea mitropoliei Țării Românești (1359). În acest fel se poate pune problema atît în legătură cu monumentul ale cărui ruine străjuiesc, de pe o înălțime, orașul Curtea de Argeș — biserica Sîn Nicoară — cît și cu mult discutata biserică « romanică » de la Cîmpulung, ale cărei urme au apărut în cercetările făcute sub pardoseala bisericii mănăstirii Negru Vodă.

Mărturie a ecourilor balcanice în arta constructivă a voevodatului în curs de închegare, biserica Sîn Nicoară din Curtea de Argeș, insuficient cercetată și, din această cauză, greu de datat cu precizie, se încadrează probabil, în ceea ce privește începuturile ei, în primele momente ale existenței statului feudal, în cea dintîi jumătate a secolului al XIV-lea. Avînd, după toate probabilitățile, funcțiunea de capelă (domnească?), ca și cele două edificii religioase de la Turnu Severin, dar de dimensiuni mai mari, biserica Sîn Nicoară prezintă un plan dreptunghiular terminat la răsărit cu o absidă flancată de cele două nișe obișnuite pentru necesitățile cultului ortodox: proscomidia și diaconiconul. Pronaosul bisericii purta un turn prismatic ce slujea drept clopotniță și din care s-a păstrat o mică parte. Naosul era acoperit cu o boltă semicilindrică, sprijinită pe arce dublouri, pronaosul cu o boltă semicilindrică transversală, în timp ce altarul păstrează încă boltirea cu semicalotă de cărămidă executată « în spic ». Cu excepția turnului-clopotniță de pe pronaos, lucrat exclusiv din cărămidă, zidurile construcției sînt alcătuite din piatră brută alternată cu mai multe rînduri de cărămidă aparentă, tehnică pe care o cunoșteau, după cum am arătat, toate șantierele balcanice din secolele XII—XIII. Planul, clopotnița de pe pronaos, chiar și tehnica alcătuirii paramentului își găsesc analogii în construcțiile sud-dunărene din secolul al XIII-lea (din Bulgaria, de pildă), pledînd pentru o datare apropiată de a acestora, trebuind însă să admitem totodată existența unei perioade de timp necesare aducerii tipului respectiv de către meșterii, balcanici mai curînd, ce au activat la Argeș. Începuturile construcției unei biserici de acest tip în reședința domnească argeșeană, credem deci că trebuie puse în deceniile primei jumătăți a secolului al XIV-lea, moment al consolidării celei dintîi domnii feudale, neînlăturînd, desigur, posibilitatea unor refaceri și reveniri asupra monumentului în cursul aceluiași secol. În acest fel biserica Sîn Nicoară, alături de ctitoria primilor Basarabi purtătoare a hramului

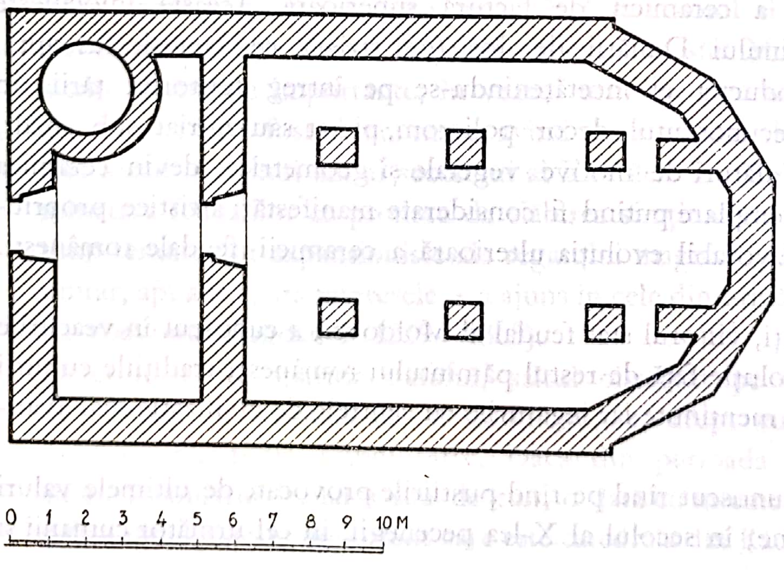
Scanned with OKEN Scanner



Curtea de Argeș. Biserica Sîn Nicoară. Plan.

Sf. Nicolae, situată în același oraș și imediat învecinată, a putut continua să slujească cerințelor de cult ale feudalilor, laici și clerici, legați de curtea domnească din Argeș și de mitropolia aici înființată.

Construită ca basilică ce deservea cultul romano-catolic în secolul al XIII-lea și restructurată în secolul al XIV-lea, potrivit necesităților cultuale ortodoxe, după unii cercetători, aparținînd integral domniei lui Basarab I ce și-a avut aici mult timp reședința și deservind ortodoxia locală, după alții, edificiul ale cărui urme au fost descoperite sub actuala biserică a mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung avea în orice caz puternice elemente de factură occidentală. Faptul este evident dacă judecăm după absida poligonală, atît în interior cît și



Cîmpulung. Biserica. Plan.

Scanned with OKEN Scanner

la exterior, și după planul naosului, împărțit în trei nave separate între ele prin două șiruri de stîlpi, modalitate folosită la construcțiile religioase romanice de peste munți. Monumentul de la Cîmpulung se înscrie astfel printre rezultantele celuilalt curent cultural activ în Țara Românească în secolul al XIV-lea, cel occidental, romanico-gotic, propagat prin meșterii constructori transilvăneni ca și prin coloniștii sași stabiliți în principalele centre ale noului stat.

Exclusiv elemente occidentale se găsesc la alte edificii, ce deserveau însă de această dată comunitățile catolice din regiunea aflată între Carpați și Dunăre, așa cum este cazul cu biserica gotică din același Cîmpulung (Bărăția) sau cu aceea clădită în vecinătatea castrului antic de la Turnu Severin, legată probabil de activitatea franciscanilor în acest centru, în primele decenii ale secolului al XIV-lea.

Alături de realizările artistice din domeniul arhitecturii, slujind scopurile și propaganda păturilor feudale dominante, se pot remarca, în cadrul culturii materiale locale, și alte manifestări care, deși nu ating totdeauna nivelul operei de artă, nu sînt mai puțin lipsite de calități estetice. Dacă din domeniul artei populare ale cărei manifestări încep a putea fi datate, cu siguranță, foarte tîrziu în feudalismul românesc, nu cunoaștem aproape nimic din această perioadă, ceramica folosită în secolele XII-XIV, în primul rînd cea din regiunea dunăreană, prezintă, nu mai puțin, o situație semnificativă. Este adevărat că în această privință știrile privind secolul al XIII-lea sînt sărace încă, dar ținînd seama de ceea ce cunoaștem din săpături pentru secolul al XII-lea și de repertoriul de forme ceramice pe care începutul secolului al XIV-lea ni-l oferă (străchini, căni, urcioare de tipul Zimnicea), se poate urmări extinderea de la sud spre nord a ceramicii de factură superioară. Aceasta înlocuiește treptat ceramica obișnuită a bazinului Dunării de Jos, (cea striată, cea cenușie lustruită, cea decorată cu șlem roșu), producția ei încetățenindu-se pe întreg teritoriul țării, în timp ce vasele smălțuite, cu binecunoscutul decor policrom, pictat sau zgîriat sub smalț, cu reprezentări zoomorfe mai ales, alături de motive vegetale și geometrice, devin ceramica de lux a acestor regiuni, unele exemplare putînd fi considerate manifestări artistice propriu-zise care au impulsionat în chip favorabil evoluția ulterioară a ceramicii feudale românești.

Teritoriul situat la răsărit de Carpați, viitorul stat feudal al Moldovei, a cunoscut în veacurile XII—XIV un ritm mai lent de evoluție față de restul pămîntului românesc, tradițiile culturii materiale slave fiind mai mult timp menținute iar legăturile cu centrele de civilizație mai avansate din Balcani, mai dificile.

Societatea feudală din Moldova a cunoscut rînd pe rînd pustiirile provocate de ultimele valuri ale populațiilor migratoare răsăritene; în secolul al X-lea pecenegii, în cel următor cumanii și

mai tîrziu tătarii au constituit, mai mult decît în alte zone cu populație românească, o frînă considerabilă în dezvoltarea acestei societăți, ceea ce s-a repercutat, pentru un timp, și în evoluția ei cultural-spirituală. Aflată un timp în sfera de interese a statului kievian, intrată la mijlocul secolului al XII-lea sub o considerabilă influență a cnezatului de Halici, societatea moldovenească a început să se familiarizeze cu formele de cultură superioare, sudice și occidentale, și unele și altele prezente în cultura cnezatului rus vecin și grefate treptat pe fondul cultural autohton al Europei est-centrale.

Crucile-engolpion descoperite în Moldova, la Trifești și Ibănești, ca și alte obiecte de podoabă (brățări, cercei de tîmplă, pandantive, descoperite la Voinești și Oțeleni, ornamentate cu granulație, filigran sau smalț și datate în secolele XII—XIV) amintesc, uneori pînă la identitate, piesele similare folosite în mediul halician influențat la rîndul său, cu precădere, de arta bizantino-balcanică contemporană și, parțial, de arta ce înflorea în centrul continentului. Aceste piese — unele imitate, se pare, de meșteri locali după prototipuri sud-dunărene — corespundeau gustului societății moldovenești, mai ales celui al feudalilor și al locuitorilor din centrele mai de seamă ce-și datorează acestei perioade începuturile existenței lor ca tîrguri: Tecuci, Bîrlad, Vaslui și Iași. Invazia tătară la mijlocul secolului al XIII-lea și dominația mongolă ce i-a urmat, mai accentuată în Moldova decît în celelalte viitoare provincii românești, au constituit, firește, o frînă în calea evoluției societății de aici fără a o putea împiedica cu desăvîrșire. Tendințele de grupare a feudalilor împotriva dominației și concurenței externe și de apariție a unor conducători feudali capabili să-și constituie o forță militar-politică proprie, n-au lipsit, iar izvoarele, foarte sărace în referințe la regiunea de la est de Carpați, ne lasă totuși să înregistrăm fapte grăitoare în acest sens. Dacă în secolul al XII-lea « berladnicii » despre care fac mențiune cronicile rusești, locuind undeva în sudul Moldovei, s-au putut organiza în detașamente destul de importante, în veacul următor ponderea micilor formațiuni militar-politice moldovene va fi fost și mai mare, avînd chiar dovada documentară a existenței unor conducători locali în primii ani ai secolului al XIV-lea. În Moldova, ca și în Țara Românească, prin inițiativa feudalilor ce profitau de slăbirea simțitoare a puterii tătare și se opuneau în același timp tendințelor expansioniste ale regatului maghiar, căutînd să-și creeze un organism politic unitar, apt a le apăra interesele, s-a ajuns în cele din urmă la constituirea statului feudal în frunte cu voevodul Bogdan I (1359—1365).

Determinat de apariția statului, saltul observat pe tărîm artistic în teritoriul de la sud de Carpați se constată și în Moldova, e drept cu o amploare mai mică dar într-un mod nu mai puțin semnificativ. Dacă din perioada anterioară nu s-a păstrat aici nici o singură construcție, laică sau de cult, o dată cu întemeierea statului feudal moldovenesc se va ridica monumentul important care este catedrala din Rădăuți, ce urma să exprime, ca și biserica

Scanned with OKEN Scanner

« romanică » din Cîmpulungul muntean, interferența celor două curente cultural-artistice — cel bizantino-balcanic și cel occidental. Ca și în Țara Românească, fiecare dintre aceste curente și-a găsit o materializare pe pămîntul Moldovei, în cursul veacului al XIV-lea și la începutul celui următor, stînd mărturie pentru aceasta biserica Sf. Treime din Siret și monumentele catolice din primele centre ale noului stat, între care biserica din Baia.

Se poate afirma astfel că în momentul saltului istoric făcut de societatea feudală de pe teritoriul extracarpatic în primele decenii ale secolului al XIV-lea ca și în vremea ce a urmat imediat modelele artistice apte a fi transpuse în mediul românesc și interpretate în monumente grăitoare pentru stadiul la care ajunsese această societate, au fost căutate în cele două mari zone culturale ale continentului, cea bizantină și cea central-europeană legată de Apus. Complexa interferență bizantino-occidentală fusese începută de fapt încă înainte de vremea la care ne referim, în această parte a Europei, găsind la feudalitatea de aici — deci și la cea românească incipientă — posibilități de a o înțelege și asimila atunci cînd și acolo unde tradițiile cultural-artistice autohtone nu puteau satisface cerințele păturii dominante.
Influența bizantină în țaratul bulgar și în statul sîrb, în Ungaria sau în cnezatul Haliciului, se întîlnise încă în secolele XII—XIII cu cea apuseană, venită în fiecare dintre aceste teritorii prin diferite filiere, reprezentate fie de Italia și Dalmația, fie de regiunile central-europene. Întîlnirea s-a petrecut în așa fel încît caracterul bivalent, din acest punct de vedere, al culturii și artei formațiunilor statale din jurul teritoriului țării noastre, s-a putut răsfrînge în gustul feudalilor și poate chiar în viziunea estetică locală încă înainte de mijlocul secolului al XIV-lea, pregătind terenul pentru primirea de noi influențe, fie apusene, fie, mai cu seamă, bizantino-balcanice care, interpretate și asimilate de fondul cultural local, au dus la crearea unor note artistice specifice fiecărei provincii românești în epoca de maturitate a feudalismului.
Apreciate și folosite în egală măsură în secolele XII, XIII și XIV de către pătura dominantă, acum definitiv cristalizată, podoabele de factură generală bizantină de felul celor descoperite în Dobrogea (Dinogeția-Garvăn, Mihail Kogălniceanu), în Moldova (Voinești, Oțeleni), în Oltenia (Gogoșu, Șușița), în Banat sau în Țara Făgărașului (Streja-Cîrțișoara) și cele de netă influență sau chiar obîrșie apuseană, găsite în mormintele din biserica domnească de la Argeș, ca și monumentele arhitectonice de factură sud-dunăreană sau romanico-gotică din regiunea Dunării oltene sau din nordul Moldovei sînt mărturia, pe de o parte, a nivelului atins de dezvoltarea societății feudale de la noi în aceste secole, iar pe de altă parte, a existenței unor izvoare care, alături de străvechea tradiție autohtonă, au alimentat arta românească de la nașterea ei.

Ceramica, podoabele și monumentele de arhitectură din perioada începuturilor feudalismului pe teritoriul României schițează toate premizele pe care le va dezvolta arta celor trei provincii. Existența unui fond local de cultură materială, cuprinzînd și arta populară, intim legat de fenomene similare de factură general balcanică; prezența unui permanent curent de vehiculare a formelor artistice bizantine în tot cuprinsul teritoriului românesc; în sfîrșit, pătrunderea unui curent de artă romanică și apoi gotică, prin Transilvania și prin pasurile carpatice — acestea sînt premizele la care ne-am referit mai sus și care au făcut posibilă apariția, imediat după mijlocul secolului al XIV-lea, la Argeș și Rădăuți, a celor două mari monumente domnești, dublu simbol al saltului politic și artistic făcut de societatea feudală de la noi.
De la provincie la provincie, aportul fiecăreia dintre premizele amintite a variat atît ca importanță cît și ca intensitate, ceea ce, de altfel, a facilitat apariția unor sinteze locale cu note originale dezvoltate în continuare în chip strălucit în arta medievală românească.

Scanned with OKEN Scanner

Densuș. Biserica ortodoxă.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Arta în Transilvania în secolele XI—XIII*

VIRGIL VĂTĂŞIANU

Scanned with OKEN Scanner

În veacurile XI—XIII s-au petrecut în Transilvania schimbări profunde, în urma suprimării de către cuceritorii maghiari a voevodatelor româno-slave și a înlocuirii lor treptate cu un voevodat supus regilor arpadieni. Evoluția artei din această fază a feudalismului timpuriu oglindește, deci, nu numai formarea și consolidarea noilor relații de producție, cristalizarea clasei dominante și accentuarea procesului de aservire a țăranilor, dar și modificările politice cauzate de cucerirea maghiară, precum și mișcările demografice datorite colonizării secuiești și săsești. Factorii care vor contribui la exprimarea și la transpunerea în forme materiale a concepțiilor și aspirațiilor artistice, vor trebui deci căutați, pe de o parte în tradițiile băștinașilor, în relațiile acestora cu arta Țării Românești și a țărilor balcanice, iar pe de alta, în pătrunderea culturii feudale apusene.

La începutul acestei faze, arhitectura băștinașă era reprezentată — după cum s-a văzut în capitolul precedent — prin cetăți de pămînt cu palisade și prin clădiri de lemn.

Înglobarea Transilvaniei în statul maghiar și crearea voevodatului a fost rezultatul unor înaintări și deplasări treptate ale frontierei, alcătuită dintr-o zonă neutralizată artificial și îngrădită prin fîșii de pădure tăiată și prin plantații de tufiș, întrerupte de puncte de trecere obligatorii, prevăzute cu întărituri de pămînt și cu palisade. Amintiri ale acestui proces istoric se oglindesc în cronici, îndeosebi la Anonymus, în unele documente ulterioare și, mai ales, în toponimia oficială maghiară. Începută încă în veacul al X-lea, expansiunea a atins, probabil abia în jumătatea a doua a veacului al XII-lea, linia Oltului și munții Perșani, cu ajutorul coloniștilor sași, a căror imigrare începe în vremea regelui Geza II (1141—1161). Colonizarea săsească din Transilvania de sud-est cuprinde teritoriul ce se întinde de la cotitura Mureșului, lîngă Orăștie, spre răsărit, pînă în munții Perșani, înglobînd afluenții Oltului dinspre miazănoapte. Și această luare în posesiune a teritoriului regal privilegiat s-a făcut în etape, iar consolidarea așezărilor și primele manifestări artistice care reflectă acea consolidare se vor ivi doar către începutul veacului al XIII-lea.

Prin etapa Satu-Mare se inițiase, ceva mai curînd, și pătrunderea săsească în Transilvania de nord și în munții Rodnei. Centrul colonizării îl constituie aci regiunea Bistrița, iar iradierile au atins Dejul și, după mijlocul veacului al XIII-lea, Clujul.

Limita răsăriteană a voevodatului transilvănean se stabilise în primele decenii ale veacului al XIII-lea, prin măsurile luate de regele Andrei II în 1211, care a donat Țara Bîrsei cavalerilor ordinului teuton. După izgonirea acestora (1225), colonizarea săsească a acelui colț

sud-estic a fost intensificată. O operaţie aproximativ simultană a fost şi avansarea secuilor în valea superioară a Oltului, pomeniţi aci pentru prima oară într-un document din 1213. Materialul arheologic şi artistic din această perioadă e relativ bogat, dar încadrarea cronologică întîmpină mari dificultăţi. Dificultăţile se datoresc faptului că nu dispunem de repere indiscutabile pentru datare, iar referinţele documentare, care menţionează unele aşezări şi instituţii, sînt toate de ordin administrativ şi nu depun mărturie despre fiinţa şi aspectul clădirilor la care se referă. În orice caz, cu excepţia cîtorva centre miniere, aşezările transilvănene din veacurile XI—XII aveau încă un caracter rural şi nu se poate presupune că ar fi dispus de răgazul şi de resursele necesare pentru a realiza — cu ajutoare străine plătite sau cu mînă de lucru locală — mari construcţii de piatră.

Arhitectura

Din categoria celor mai vechi monumente de piatră care ne-au rămas fac parte cetăţile. Problema clasificării şi a datării lor este însă deosebit de spinoasă, fiindcă cercetările arheologice încă nu au început să-şi spună cuvîntul decît recent şi în cazuri izolate, iar categorisirea ruinelor pe baza aspectului lor superficial e inconcludentă. Fiind construcţii de strictă utilitate, cetăţile corespund unor necesităţi care au dăinuit veacuri de-a rîndul aproape fără nici o modificare esenţială. În asemenea împrejurări nu putem fi destul de prudenţi cînd vorbim despre cetăţile transilvănene din perioada romanică, deoarece elementele principale pentru datarea acestei arhitecturi, cele stilistic-decorative, lipsesc aproape cu desăvîrşire. Deocamdată se poate doar constata că cetăţile anterioare veacului al XV-lea fac parte din categoria cetăţilor de munte. Dispoziţia acestora depinde de configuraţia terenului ales, căruia ele i se acomodează, folosind avantajele defensive pe care le oferă stîncile, rîpele, pantele, zăvoaiele şi rîurile care pot contribui la îngreunarea accesului. În consecinţă, planul e neregulat, iar elementele arhitectonice se compun din curtine (ziduri de apărare) prevăzute cu metereze şi creneluri şi din turnuri pătrate sau dreptunghiulare. Clădirile de adăpost din interior erau în majoritatea cazurilor de lemn şi urmele lor nu se mai pot recunoaşte fără cercetări amănunţite. Un exemplu caracteristic pentru evoluţia sistemelor de fortificaţii ni-l oferă rezultatele cercetărilor recente de la Moreşti, lîngă Turda, unde s-a descoperit un castru de pămînt identificat cu cel pomenit într-un document din 1075, înlocuit în veacul al XII-lea cu o cetate de piatră.

Din categoria celor mai vechi cetăţi ridicate de stăpînirea maghiară fac parte castrele regale; ele aparţineau regelui şi erau comandate de castelani, avînd însărcinarea să asigure supunerea populaţiei din interior — de exemplu castrul Clus — al Clujului, amintit pentru prima oară între anii 1173—1175 — sau misiunea combinată de « pacificare » a ţinutului şi de pază a frontierei, cum ar fi acel « castrum Petri », identificat cu cetatea de la Sebeşel. Poziţia exactă a castrului Clus nu se cunoaşte, dar ruina de la Sebeşel păstrează un singur detaliu arhitec-

tonic caracteristic, o poartă în arc frînt, deci gotică, un amănunt care trebuie considerat ca operă a unei refaceri ulterioare. Unul dintre puținele castre regale despre care ne putem face o imagine arheologică mai limpede — dar care apare în documente abia în 1364 — e cel descoperit în substrucțiile castelului din Hunedoara (p. 120). Avea forma unei elipse cu capetele ascuțite. În colțul de miazănoapte erau izolate două încăperi, prin cîte un perete. O portiță, dislocată și redusă ulterior, străbătea curtina pe latura răsăriteană.

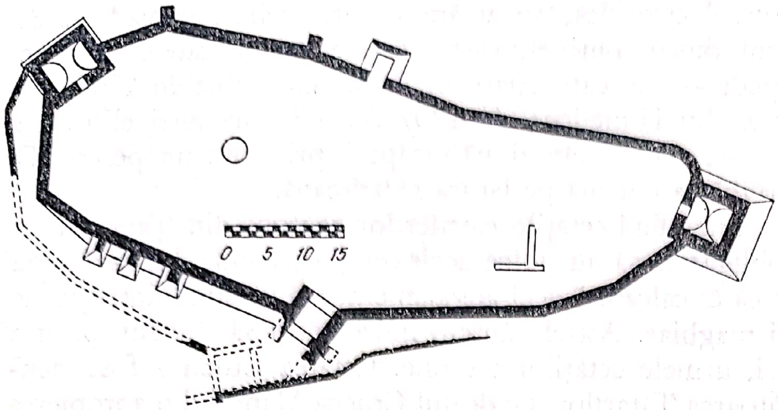
Un material ceva mai sigur s-ar părea că ne oferă cetățile cavalerilor teutoni din Țara Bîrsei. Conform învoielii scrise, cavalerii se obligaseră să nu ridice decît cetăți de lemn, dar izgonirea lor a fost motivată tocmai prin faptul că ei călcaseră acel angajament, manifestînd intenția de a se lepăda de suzeranitatea regatului maghiar. Astfel sîntem îndreptățiți să căutăm, printre construcțiile de piatră din Țara Bîrsei, urmele cetăților teutone. Cetatea Crucii a fost identificată cu ruinele descoperite în Trecătoarea Tătarilor, pe dealul Crucea Mandii din apropierea cătunului Slon. Planul neregulat, aproximativ romboidal, e format din curtine exterioare groase de 1,40 m și din turnuri dreptunghiulare dispuse în colțuri, pereții acestora din urmă avînd o grosime de 2—4 m. Cetatea de sediu a comandantului teutonilor a fost probabil cea din Feldioara; avea un plan oval (p. 120), curtine flancate de turnuri pătrate și o curte anterioară, fortificată și ea, menită să îngreuneze accesul.

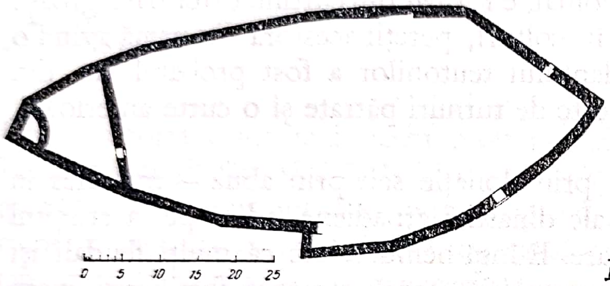
Cu timpul multe din castrele regale au devenit, prin donație sau prin abuz — mai ales în perioada conflictelor interne din ultimele decenii ale dinastiei arpadiene, adică pe la sfîrșitul veacului al XIII-lea — proprietăți feudale particulare. E însă neîndoielnic că mulți feudali își construiseră ei înșiși castele. Scopul urmărit de construirea unor asemenea fortificații apare limpede: pe de o parte, ele serveau ca să mențină populația iobăgită în ascultare și să înlesnească supunerea comunelor învecinate, iar pe de alta, ele puteau fi folosite drept cuib de rezistență împotriva regalității. Starea aceasta de lucruri se oglindește într-o serie de documente. Un conte Rotho, din ținutul Bistriței, vindea, în 1278, o casă de lemn cu turn de piatră și o curie (conac) înconjurată de curtine, iar în 1291 regele Andrei III ordonă demantelarea fortificațiilor construite « deasupra bisericilor sau în alte locuri ». În dieta țării din 1298 se sublinia că numai regele are dreptul de a încuviința construirea de cetăți și castele. În 1309 sașii din jurul Sibiului distrug « turnurile și fortificațiile » unor nobili care « tulburau bunăstarea și pacea provinciei ».

Perioada crizei politice din ultima fază a dinastiei arpadiene a fost prielnică și afirmării politice a cnejilor români din Țara Hațegului și din ținutul Hunedoarei. Renunțînd la izolare, ei încearcă să se încadreze noilor relații social-politice și să se impună, străduindu-se să-i asigure și culturii proprii, adică celei românești, condiții egale. Deși nu avem încă știri despre castele ale acestor cneji, vom putea recunoaște un reflex al aspirațiilor acestora în ctitoriile bisericești.

Ca exemple pentru castele feudale din veacul al XIII-lea putem cita aripa de nord a ruinei de lîngă comuna Colțești (Turda), donjonul — un turn de apărare amenajat în interior ca locuință — din cetatea ulterioară din Cîlnic (Sebeș) și donjonul din Cheresig (Oradea). Donjonul din Cheresig (fig. 100), identificat cu cel asediat de regele Ladislau IV în 1289, e zidit din cărămidă, în conformitate cu preferința care se acordă în veacul al XIII-lea acestui

Feldioara. Cetatea cavalerilor teutoni. Plan.





Hunedoara. Planul castrului.

material în regiunile de cîmpie, unde piatra e mai greu de procurat. În mod excepțional, donjonul din Cheresig e poligonal (un hexagon neregulat); în etajele de jos el e prevăzut cu metereze strîmte, iar la etajele superioare cu ferestruici dreptunghiulare și cu o ușă cu arc semicircular. Ușa dădea într-un coridor de apărare construit din lemn, acum dispărut, atestat însă prin lăcașurile grinzilor de odinioară. Mai bine se păstrează donjonul din Cîlnic, o clădire mai scundă și mai masivă, cu plan dreptunghiular, compusă din parter și două etaje (etajul al treilea e un adaos ulterior). Parterul și primul etaj sînt acoperite cu bolți semicilindrice, iar etajul al doilea cu un tavan. Datarea acestui donjon în jurul anilor 1270—1272 a fost atestată prin recentul sondaj arheologic. E natural că nu numai regele și nobilii au avut interese de a ridica fortificații, ci și populația. Țăranii aserviți au fost, firește, lipsiți de acest drept, dar numeroase sate libere au căutat să se asigure împotriva împilărilor. În descrierea cumplitei incursiuni tătare pe care ne-a lăsat-o Rogerius se pomenesc așezări înzestrate cu incinte de apărare. O astfel de cetate de pămînt compusă dintr-un val dublu, prevăzut cu palisade și șanț, a fost precursorul cetății de piatră de mai tîrziu, de pe dealul de deasupra așezării din Bartolomeu, viitoarea suburbie a Brașovului, iar un turn de cărămidă romanic se poate recunoaște în incinta actualei biserici evanghelice din Daia (fig. 101) fiind prevăzut, în etajele inferioare, cu metereze, iar la etajul ultim păstrînd încă o fereastră geminată cu stîlpișor pătrat, încoronată cu cărămizi dispuse în triunghi, conform unui procedeu care se întîlnește, pe la 1270, și la cîteva clopotnițe.

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere al dezvoltării artei de a construi e însă mult mai importantă arhitectura bisericească decît cea militară. Cea din urmă e o arhitectură de aglomerări de mase, menită să funcționeze ca obstacol în fața inamicului, în timp ce prima trebuie să creeze interioare cît mai încăpătoare, pentru a cuprinde pe toți credincioșii parohiei, și cît mai impresionante, pentru a servi drept cadru desfășurării cultului. Realizarea zidăriei unui interior vast e un lucru relativ simplu, dar acoperirea lui e problema tehnică cheie în arta de a construi. De aceea, în evul mediu, șantierelor eclesiastice le revine rolul de îndrumare în evoluția arhitecturii.

Cucerirea Transilvaniei și organizarea statului feudal maghiar și catolic a avut drept urmare nu numai aservirea treptată a populației băștinașe, dar și înfrîngerea politică a bisericii ortodoxe și îngrădirea activității ei culturale. În consecință, bisericii ortodoxe nu i se va mai îngădui o dezvoltare liberă. Din veacul al XIII-lea se păstrează documente papale care cer suprimarea libertății de cult ortodox, iar în vremea regilor angevini se și legiferează interzicerea construirii bisericilor de piatră ortodoxe. Aplicarea acestor legi a suferit, e drept, eclipse temporare, dar, în esență, restricțiile au rămas în vigoare pînă în veacul al XIX-lea. În timp ce arhitecturii destinate cultului ortodox i se nega astfel dreptul de existență, arhitectura de piatră, apuseană, a putut să-și imprime nestingherit pecetea asupra caracterului urbanistic al așezărilor din Transilvania.

La fel ca și băștinașii, cuceritorii și coloniștii au construit la început bordee și mai ales case și biserici de lemn. Întrebuințarea materialului mai trainic, piatra și cărămida, apare numai sporadic, pe măsură ce împrejurările devin mai statornice și situația economică mai consolidată și mai înfloritoare. Dar chiar și în ultima fază a perioadei romanice, construcțiile civile continuă să fie ridicate exclusiv din lemn, piatra fiind rezervată pentru clădirile de interes militar și pentru cele eclesiastice ale centrelor arhierești și ale parohiilor mai înstărite.

Apariția arhitecturii de piatră eclesiastice apusene e în funcție de organizarea episcopiilor catolice. Prima episcopie fusese întemeiată între anii 1028—1035 în Morisena (Cenadul Vechi), lîngă Arad, unde existase o veche mănăstire ortodoxă, desființată la începutul veacului al XI-lea de regele Ștefan I și înlocuită cu o mănăstire benedictină. A doua episcopie catolică fusese înființată de regele Ladislau I (1077—1095), în Oradea.

Cercetările arheologice de odinioară, întreprinse în Morisena și Oradea, n-au adus însă nici o informație concretă cu privire la aspectul clădirilor din faza inițială. Despre prima episcopie a Transilvaniei, cea din Alba Iulia, avem o știre din anii 1111—1113, și sub pavajul catedralei actuale s-au și descoperit urmele unei biserici mai mici și a unui baptister. E vorba de o basilică cu trei nave și o absidă. Proveniența meșterilor care au clădit acea primă basilică nu se poate preciza, fiindcă nu cunoaștem amănunte arhitectonice. Dacă admitem, pe temeiul mormintelor din jurul acelei prime catedrale, că biserica e aproximativ contemporană cu cimitirul, atunci va trebui să datăm clădirea în primii ani ai veacului al XII-lea și să punem construcția în legătură cu șantierele din centrele episcopale ale regatului maghiar. Dar, între acest prim monument de piatră din Transilvania feudală și între monumentele următoare, păstrate, nu există nici o continuitate, semn că asemenea construcții erau și în voevodat — ca și în Ungaria centrală — monumente încă excepționale.

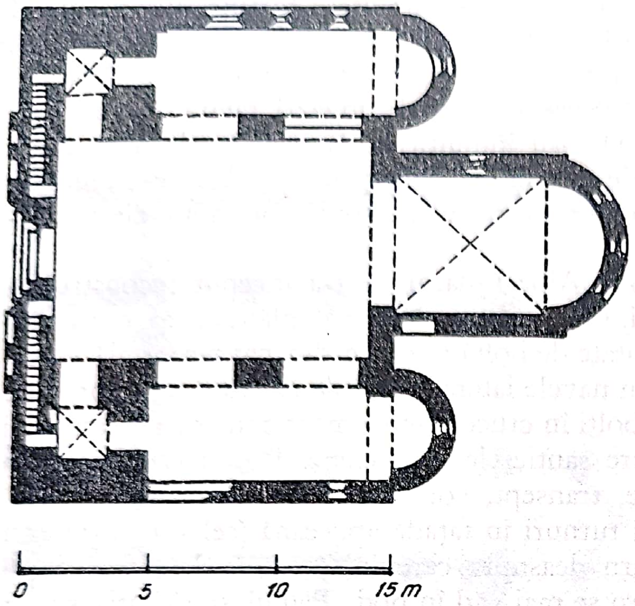
În 1179 s-au așezat, la Igriș, călugării cistercieni, iar Rogerius povestește, în *Carmen miserabile*, asediul mănăstirii — era deci fortificată —, cucerirea și distrugerea ei de către tătari. Săpăturile arheologice au dat la iveală fundamentele unei basilici cu trei abside, o clădire din cărămidă de tipul bisericilor benedictine din Ungaria, aparținînd perioadei lui Andrei II (1205—1235), fiindcă știri documentare pretind că el ar fi reconstruit biserica. După obiceiul cistercienilor — cazuri de analogie atestate documentar pentru Austria — prima biserică fusese probabil o construcție de lemn. Nici despre alte ctitorii mănăstirești din veacul al XII-lea, cum ar fi de pildă cea benedictină din Mănăștur (azi suburbie a Clujului), nu dispunem de informații arheologice referitoare la faza inițială.

Întrebuințarea pietrei ca material de construcție devine frecventă în Transilvania abia în veacul al XIII-lea, și din această perioadă au supraviețuit monumente numeroase, în parte păstrate aproape intact. Distribuirea lor topografică nu este însă uniformă, ci ne arată că primii care au ridicat în mod sistematic biserici de piatră au fost coloniștii sași de pe teritoriul regal, anume cei din jurul Sibiului.

Și cu privire la bisericile romanice săsești s-au propus unele datări timpurii, inacceptabile, întemeiate pe presupunerea că « oaspeții » (hospites) din Flandra ar fi transplantat numaidecît în patria nouă și meșteșugul de construcție foarte dezvoltat în veacul al XII-lea în regiunea Rinului de jos. În realitate însă, arhitectura din ambianța săsească are un caracter sobru și modest, expresie a unei societăți care ducea o viață aspră, rustică și războinică, și formele se aseamănă foarte mult cu acelea ale monumentelor din provinciile răsăritene ale imperiului german, adică cu arhitectura din Bavaria de est, din Austria, Moravia și Boemia de pe la începutul veacului al XIII-lea, de unde vor fi venit — după toată probabilitatea — meșterii care au condus primele șantiere în care s-a format apoi, curînd, mîna de lucru locală.

Bisericile săsești sînt îndeobște de tip basilical, un tip în care clădirea e compusă din trei nave, a căror particularitate stă în faptul că nava centrală e mai înaltă decît cele laterale, purtînd ferestre în pereții care se ridică deasupra arcadelor și a acoperișurilor de la colaterali. La bisericile parohiale de la țară, navele au adeseori o lungime de numai două-trei arcade, încît basilica e, în realitate, mai largă decît lungă. Ca exemplu poate servi biserica sf. Mihail din cetatea Cisnădioarei (fig. 102 și p. 123), o clădire socotită drept cel mai însemnat monument al arhitecturii eclesiastice săsești de pe la începutul veacului al XIII-lea. Caracteristic e și faptul că primele basilici romanice săsești dispun nu numai de trei abside, dar între absida principală și nava centrală se intercalează și un cor compus dintr-o travee pătrată. Acestui grup îi aparțin și o serie de monumente din jurul Sibiului, de pildă biserica reformată din Ocna Sibiului, relativ bine păstrată, precum și bisericile din Gușterița, Turnișor și Vurpăr, deformate prin numeroase intervenții ulterioare. Navele acestor basilici fuseseră acoperite cu șarpantă aparentă, așa cum se mai vede încă la biserica din Cisnădioara, dar corul și absida altarului au fost, de la început, boltite, și anume corul cu o boltă în cruce, iar absidele cu cîte o semicalotă. Perioada în care încep să fie introduse bolți în cruce în navele laterale e încă nelămurită, deoarece majoritatea basilicilor din prima jumătate a veacului al XIII-lea au suferit fie mutilări, fie refaceri, dar un asemenea sistem de boltire apare frecvent la basilicile din a doua jumătate a veacului al XIII-lea, în timp ce nava centrală continuă să

Scanned with OKEN Scanner



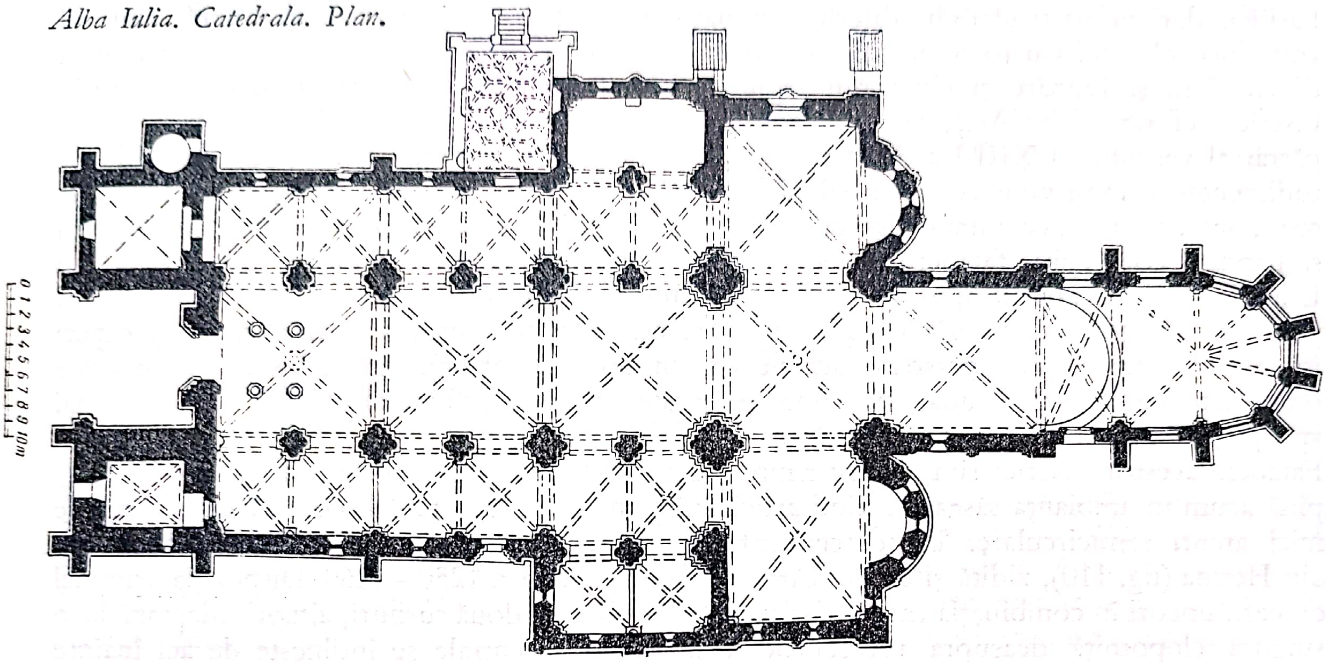
Cisnădioara. Fosta biserică Sf. Mihail. Plan.

fie acoperită cu o simplă șarpantă. Navele sînt despărțite prin stîlpi masivi, cu secțiuni pătrate sau ușor dreptunghiulare, cu o bază simplă și cu o cornișă la nașterea arcurilor, profilată tot atît de auster. Nu toate basilicile au clopotniță, iar aceasta, cîte una singură, încalecă de obicei traveea de vest a navei centrale sau — caz excepțional (Ocna Sibiului) — corul.
Asupra acestor prime înjghebări s-a abătut cumplit năvala tătarilor. E natural ca, după trecerea prăpădului, supraviețuitorii uluiți să fi avut nevoie de un oarecare răgaz ca să-și revină și să se decidă să reia activitățile obișnuite, iar spre așezările pustiite, regele Bela IV a îndrumat un nou aflux de coloniști. Pe temeiul tradițiilor stabilite, pe care puhoiul tătar nu le-a putut dezrădăcina, se organizează apoi, surprinzător de repede după catastrofa din 1241, o nouă viață artistică, cu rădăcinile în trecutul apropiat, dar cu orizonturi mai largi și mai complexe.
Pe teritoriul colonizărilor săsești constatăm reluarea tipului de basilică cu absidiole laterale (biserica evanghelică din Cisnădie) și a variantei în care absidiolele sînt înlocuite prin nișe rezervate în grosimea pereților răsăriteni ai colateralelor (un exemplu anterior anului 1241 e biserica evanghelică din Vurpăr), iar apoi apariția variantei fără absidiole și fără nișe (biserica evanghelică din Noul, j. Sibiu) și uneori chiar și fără absidă centrală, rămînînd în locul ei numai corul pătrat (biserica evanghelică din Cața, — Rupea). Dar, pe lîngă particularitățile indicate, derivate ca variante simplificate din vechiul model împămîntenit, multe din basilicile acestea prezintă și însușiri rezultate din interferențele care se datoresc faptului că în Transilvania de după invazia mongolă apar și alte tipuri de basilici.
Experiența incendiilor din 1241, în urma cărora multe sate transilvănene rămăseseră pustietăți, a constituit fără îndoială un stimulent pentru înlocuirea materialului lemnos, cel puțin

din construcțiile mai importante. Abia după această dată se înmulțesc fortificațiile de piatră și e neîndoielnic că, de acum înainte, se refac din material mai trainic și numeroase biserici. În acest sens a intervenit cu directive precise și cu ajutoare concrete însuși regele Bela IV, primind și sprijin din țările învecinate care nu fuseseră atinse de invazia tătară. Ca urmare, șantierele pentru construirea bisericilor de piatră s-au înmulțit de la o zi la alta și e firesc ca mîna de lucru transilvăneană, formată abia de curînd, să nu fi prididit. Așa se explică, o dată cu venirea ajutoarelor străine, și apariția noilor forme arhitectonice pe șantierele transilvănene.

Cel mai important șantier s-a deschis prin 1246 în Alba Iulia, unde s-a început reconstruirea din temelie a vechii catedrale devastate de tătari. Catedrala nouă a fost plănuită ca o basilică în sistem legat (fig. 103 și p. 125) în care o unitate de boltă în cruce din nava centrală corespunde cu cîte două unități de asemenea bolți din navele laterale. Bolțile în cruce sînt sprijinite pe ogive (nervuri de susținere a muchiilor unei bolți în cruce), un element constructiv folosit și răspîndit în regiunile sud-est europene de către șantierele cisterciene. Planul catedralei din Alba-Iulia se compune din trei nave basilicale, transept, cor, absidă centrală semicirculară, absidiole în dreptul brațelor transeptului, două turnuri în fațada apuseană (cel din nord-vest distrus ulterior), încadrînd un atriu, și un turn deasupra careului (traveea de întretăiere a navei centrale cu transeptul); urmele acestui turn se mai văd în pod. Planul și elevația sînt o noutate pentru Transilvania și neobișnuite sînt și amploarea clădirii și bogăția decorului plastic. Cu toate asemănările parțiale care se regăsesc la biserica cisterciană din Cîrța, conducerea și execuția lucrărilor din Alba Iulia nu pot fi puse în legătură cu nici un șantier transilvănean. De altfel, construcția nu e operă perfect omogenă. Proiectul inițial, care se poate atribui perioadei episcopului Gallus (1246—1255), s-a impus totuși pînă la urmă, și în esență execuția îi corespunde, deși, într-un interval pe care l-am putea încadra în perioada de păstorire a episcopului Paul (1259—1262), acel proiect a fost amplificat, prevăzîndu-se dublarea navelor laterale. Portalul de sud și paramentul absidiolelor laterale (absida centrală a fost înlocuită ulterior), introducerea arcurilor frînte, tratarea profilurilor, forma și plastica capitelurilor ș.a.m.d., dezvăluie mersul lucrărilor și schimbarea mîinii de lucru. Aceste amănunte ne furnizează și indicații privitoare la proveniența meșterilor principali din diferite faze prin care a trecut construcția, devastată parțial în răzmerița din 1277. Construcția catedralei s-a terminat de meșterul Johannes, fiul lui Tyno din orașul Sancti Adeodati (Saint Dié — Franța) — contract păstrat în arhiva eparhiei, semnat în 1287 — iar acoperișul a fost așezat de meșterii lemnari Syfrid din Cricău, Iacob din Alba-Iulia, Herbord din Gîrbova și Henz din Cîlnic — contract din 1291, păstrat în aceeași arhivă. Planul derivă din premise austriace mai vechi, iar elevația (fig. 104) și amănuntele plastice ale fazelor din anii 1246—1277 dintr-un curent complex al romanicului tîrziu, sud-est european, care absorbise și unele influențe gotice. Originea acestui curent se găsește în Worms, și etapele pătrunderii spre răsărit se pot urmări în Regensburg, Gelnhausen ș.a.m.d., iar — din preajma invaziei tătare încoace — în șantierul palatului regal din Strigoniu (Esztergom). Mîna unui meșter care a lucrat la Strigoniu se poate descoperi la portalul de sud din Alba-Iulia (fig. 105), iar friza de sub cornișa absidiolei de nord (fig. 106) se regăsește la portalul bisericii cisterciene

Alba Iulia. Catedrala. Plan.



din Tišnov (R.S. Cehoslovacă). Capitelurile cu croșete și cu brîu vegetal din cor (fig. 107) și careu se întîlnesc la Lébény și în catedrala sf. Ștefan din Viena.

La reluarea lucrărilor după incediul și devastările din 1277, curentul acela romanic tîrziu, care predominase în șantierele de seamă din sud-estul Europei timp de peste o generație — natural nu fără primeniri continue — se istovise. Pentru prima oară își face acum apariția în Transilvania un meșter format într-un șantier al goticului matur și lui i se datoresc ultimii doi stîlpi din capătul apusean de pe latura de sud, cu capiteluri înfășurate cu frunziș naturalist, savuros, desprins aproape în rondo-bosso (fig. 108). Dar prezența acelui meșter a însemnat numai o paranteză trecătoare, pentru că Johannes, fiul lui Tyno, încheie lucrările adaptîndu-se abil situației date. Mîna lui se recunoaște în profilurile ogivelor pe care le-a ridicat în traveele apusene, în decorul consolelor corespunzătoare, precum și mai ales în formele gotice ale portalului apusean (fig. 109), modelat în așa fel încît să transpună într-un limbaj nou modelul portalului romanic de miazăzi.

Catedrala romano-catolică din Alba-Iulia e un produs de seamă al romanicului tîrziu, dar ea a rămas un monument izolat în cadrul arhitecturii transilvănene. Reflexe morfologice parțiale se găsesc, e adevărat, dar ca model arhitectonic ea n-a făcut școală. Un rol mult mai însemnat le revine, din acest punct de vedere, influențelor arhitecturii romanice tîrzii din Ungaria. Lor li se datorește întregirea basilicii sf. Mihail din Cisnădioara prin două turnuri (rămase neterminate) și prin paramentul cu arcade oarbe al fațadei de vest (fig. 111), derivat din modelul catedralei sf. Adalbert din Strigoniu. Importante sînt și bisericile de cărămidă ridicate în ținuturile apusene ale Transilvaniei, în cîmpia dintre Arad și Satu Mare. Toate fuseseră

basilici, dar cu particularități diferite, în parte greu de reconstituit, fiindcă unele sînt azi ruine neexplorate. Cu toate acestea, se poate afirma că ele reproduc prototipuri din cîmpia dintre Tisa și Dunăre și chiar din regiunea transdanubiană. Între ele se distinge actuala biserică reformată din Acîș, ca un reprezentant tipic al arhitecturii benedictine din al doilea pătrar al veacului al XIII-lea. Pentru datare e importantă prezența unui cor dreptunghiular, rudimentar — în privința aceasta basilicile săsești aveau, după cum am văzut, încă de mai de mult, un cor mai dezvoltat — iar pentru proveniență sînt caracteristice navele acoperite cu șarpantă și compoziția fațadei de vest cu două turnuri. Turnurile basilicilor benedictine din Ungaria încalecă traveele apusene ale navelor laterale și cuprind, la etaj, o tribună care trece și peste nava centrală. La bisericile mănăstirești asemenea tribune serveau drept clausurii (încăperi în care nu erau admise persoane străine organizației monahale), dar la bisericile parohiale întemeiate de stăpînii feudali ele erau rezervate ctitorului, familiei sale și curtenilor mai apropiați.

Fațadele acestor biserici sînt relativ simple, dar totuși mai puțin austere decît cele întîlnite pînă acum în ambianța săsească, fiind articulate prin lesene legate sub cornișă cu o friză de mici arcuri semicirculare. Un descendent de seamă al acestui tip e biserica evanghelică din Herina (fig. 110), zidită și ea din cărămidă și databilă prin 1250—1260. Dispoziția tribunei de vest, uneori în combinația caracteristică inițială, adică cu două turnuri, alteori adaptată la o singură clopotniță deasupra traveei de vest a navei centrale se întîlnește de aci înainte frecvent în Transilvania. Biserica evanghelică din Sebeș e unul din exemplele mai importante ale migrării acestui motiv (fusese plănuită cu două turnuri, dar pe urmă s-a ridicat un singur turn în mijlocul fațadei), răspîndit apoi spre răsărit pînă în Țara Bîrsei. Asemenea basilici, cu un singur turn și tribună, se găsesc, între altele, în Gîrbova (ruină), Avrig, Săcădate, Hosman, Cincu, Drăușeni și Hărman, databile, cu excepția celei din urmă, toate în intervalul 1260—1280. Biserica din Hărman e ceva mai recentă și aci se recunosc și unele influențe ale șantierului din Cîrța.

Alături de basilici, apar, în veacul al XIII-lea, și numeroase biserici-sală, zidite din piatră brută. Într-un anumit sens, acestea trebuiesc considerate ca monumente arhitectonice derivate din tradiția locală a arhitecturii de lemn, firește nu fără contaminări hotărîtoare cu arhitectura de piatră.

Ipoteza că vechile biserici ortodoxe ale băștinașilor fuseseră de lemn, așa cum au continuat să fie construite pînă la începutul veacului al XX-lea, nu e nevoie să fie demonstrată. Important e însă faptul că și primele biserici catolice parohiale au fost ridicate tot din lemn. Astfel, în regiunile rămase în stăpînirea băștinașilor și în cele locuite de maghiari și secui, precum și la periferia zonelor ocupate de sași, în teritoriul de contaminare, biserica de lemn a jucat un rol hotărîtor, pe care îl demonstrează ușor harta răspîndirii topografice a bisericilor-sală de piatră, păstrate din perioada romanică. Asemenea biserici apar în valea Hațegului, a Streiului, în valea Mureșului și în valea Someșului, fiind excepționale în regiunea colonizării săsești.

În prima fază de tranziție de la lemn la piatră, e probabil că noul material s-a introdus numai la una sau alta din încăperi. În cazurile similare din Saxonia veacului al XIII-lea știm

că se construiau din piatră altarul și clopotnița, nava rămînînd din lemn. Un document interesant din 1378 pomenește în Banat, într-o localitate cu numele Valea (dispărută), existența unei astfel de biserici românești, construită în parte din lemn, în parte din piatră [1].

Bisericile-sală de piatră, păstrate pînă azi, nu sînt uniforme. Ele prezintă, dimpotrivă, numeroase variante în care se pot distinge gradele diverse ale influențelor suferite din partea basilicilor. Inițial se pare că a predominat tipul compus numai din navă și altar, deci fără clopotniță, sau cu clopotniță așezată aparte, o simplă zvoniță de lemn. Lipsa clopotniței sau separarea ei constituie o particularitate care trebuie explicată, pentru că în cadrul arhitecturii romanice din Europa centrală clopotnița forma un element component al ansamblului unei biserici. Mai firească ar părea prezența unei interferențe ortodoxe din ambianța băștinașă. Semnificativ e și faptul că, în cazul bisericilor-sală cu clopotniță, aceasta din urmă se prezintă ca aspect și încadrare în forme atît de variate, încît face impresia unei improvizări. Adeseori clopotnița e prevăzută și cu o minusculă tribună la etaj, dovedind derivarea ei directă din basilicile de tipul amintit mai sus.

Biserici-sală de piatră, care să poată fi atribuite în mod neîndoielnic perioadei dinainte de invazia tătară, nu se cunosc, și datarea lor e, în principiu, foarte anevoioasă, din cauză că, în mod obișnuit, ele sînt construcții simple și rustice, lipsite de amănunte particulare. În schimb, în cazul bisericilor cu clopotniță și mai ales a celor înzestrate și cu tribune, datarea după 1260 se impune. Unele monumente posedă totuși amănunte arhitectonice, paramente de fațadă, portaluri articulate, strane preoțești de piatră, pe temeiul cărora se poate determina cu oarecare precizie perioada de construcție. În toate cazurile acestea e vorba de monumente din a doua jumătate a veacului al XIII-lea.

Dintre variantele de biserici-sală, cea care, pe baza planimetrică, poate fi pusă în legătură mai strînsă cu arhitectura de lemn băștinașă, e cea cu nava dreptunghiulară și cu altarul pătrat. La bisericile acestea nava e întotdeauna acoperită cu șarpantă, iar altarul e, de obicei, înzestrat cu o boltă pe ogive simple, cu secțiune dreptunghiulară, împrumutată vădit de la basilici.

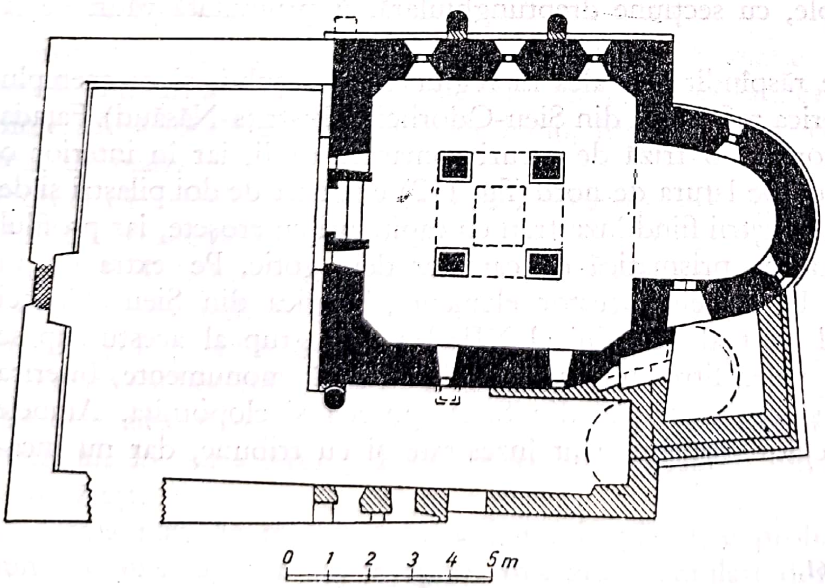
Tipul bisericii-sală cu cor pătrat e răspîndit mai ales în regiunea Someșului, și ca exemplu mai marcant merită o mențiune biserica reformată din Șieu-Odorhei (j. Bistrița-Năsăud). Fațada de sud a altarului posedă sub cornișă o friză de arcuri romanice tîrzii, iar în interior o nișă încadrată de torsadă. Portalul de pe latura de nord (fig. 112) e flancat de doi pilaștri și de cîte o colonetă angajată (înlăturată), pilaștrii fiind înzestrați cu capiteluri cu croșete, iar profilul de la intradosul arcului are o secțiune prismatică de caracter deja gotic. Pe extrados, în schimb, apare un rînd de butoni. Pe temeiul acestor elemente, biserica din Șieu-Odorhei nu poate fi datată decît în ultimul sfert al veacului al XIII-lea. Alt grup al acestui tip se găsește în Transilvania de sud, în valea Streiului; cele mai de seamă monumente, biserica reformată din Sîntă Mărie Orlea și cea ortodoxă din Strei, posedă și clopotniță. Ambele biserici, probabil ctitorii ale cnejilor români, sînt înzestrate și cu tribune, dar nu înca-

[1] cf. Hurmuzaki, *Documente*, 1–2, nr. CC, p. 261.

Scanned with OKEN Scanner

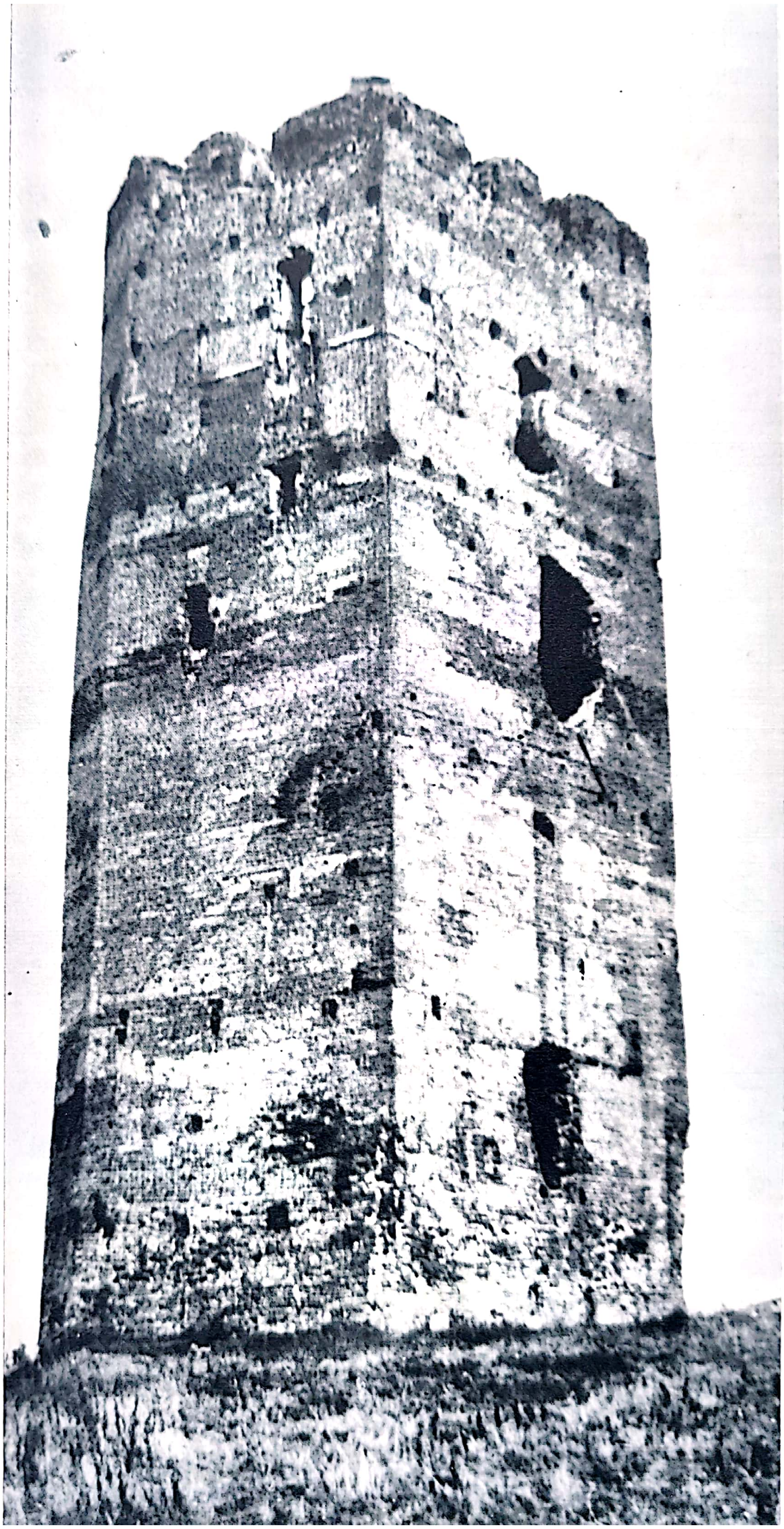
drate clopotniței, aceasta din urmă fiind așezată în exterior, în fața navei, pe latura de vest. Biserica din Sîntă Mărie Orlea se distinge și printr-un portal mai bogat (fig. 113) cu colonete angajate și cu arhivolte decorate cu butoni stelați, un motiv ce se întîlnește în mediul acelui curent romanic tîrziu despre care am vorbit în legătură cu catedrala din Alba-Iulia, anume la biserica benedictină din Trebič (R.S. Cehoslovacă).

Cele două biserici din valea Streiului se deosebesc și prin acoperișul de piatră și cărămidă al clopotniței, păstrat relativ intact numai la Strei (fig. 114). Acoperișul are un aspect ușor conic și e străbătut la bază de frontoane, un element de origine renană, adus însă nu de sași, ci răspîndit prin alte etape pînă în Ungaria, unde apare, într-o formă asemănătoare, la biserica parohială din Egregy. Cele două clopotnițe transilvănene se mai disting prin brîurile de cărămizi dispuse în zig-zag, care animează zidăria masivă din piatră brută. Biserica din Sîntă Mărie Orlea poate fi datată pe la 1270, iar replica ei, cea din Strei, curînd după aceea. Altă variantă a bisericii-sală prezintă combinarea navei dreptunghiulare cu un altar semicircular, vlăstar tipic al arhitecturii de piatră. În asemenea cazuri absida e acoperită cu o semicalotă. La biserica ortodoxă din Nucșoara se semnalează, în mod excepțional, și o boltă cilindrică deasupra navei. După modelul basilicilor influențate de șantierele din Ungaria, bisericile-sală din această categorie adoptă și ele, uneori, clopotnița împreună cu tribuna. Caracteristic e însă că monumentele care prezintă asemenea particularități se întîlnesc numai în regiunea cursului mijlociu al Mureșului, între Ocna Mureșului (o biserică ruină) și Băcăinți (o ruină, azi dispărută). În cazurile acestea, clopotnița se sprijină pe stîlpi așezați în interiorul navei. Biserica ortodoxă din Strei Sîngiorgiu posedă și ea o astfel de clopotniță, dar fără tribună. Mai rară e, în sfîrșit, varianta compusă din navă, cor pătrat și absidă semicirculară, înzestrată uneori și cu clopotniță (ruină de biserică în Sîngiorgiu de Mureș).



Densuș. Biserica ortodoxă. Plan.

100. Cheresig.
Donjon.



Scanned with OKEN Scanner

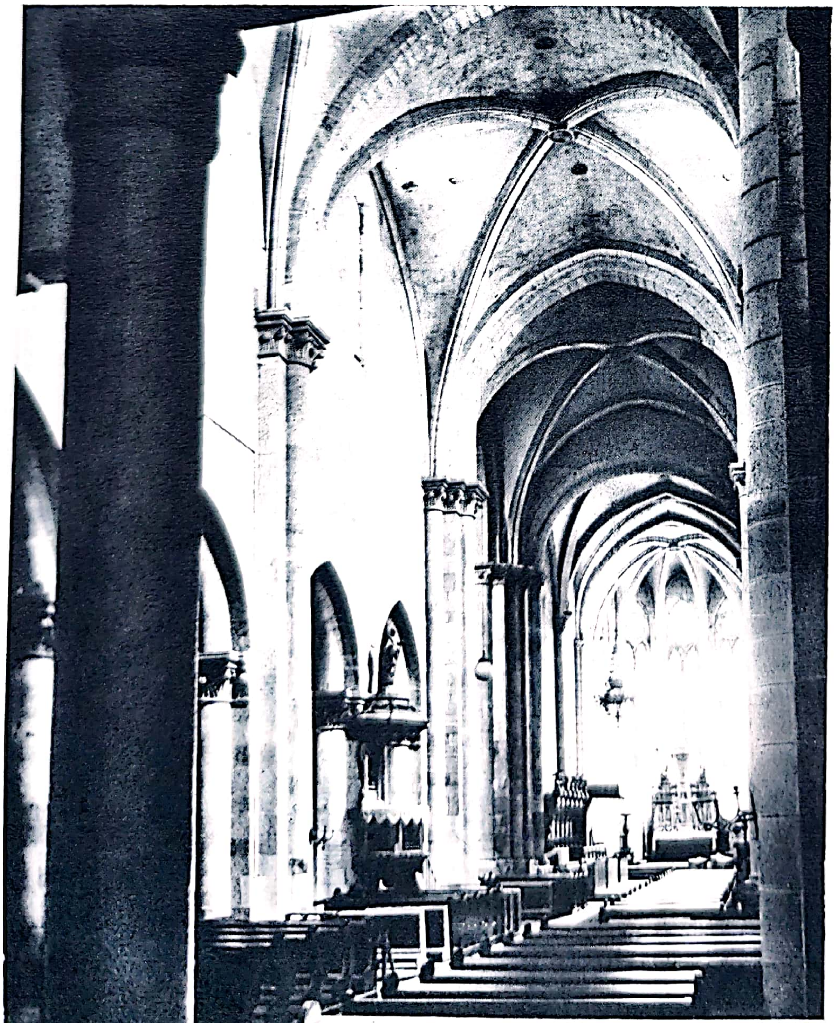
101. Daia.
Turn din incinta bisericii evanghelice.

Scanned with OKEN Scanner

102. Cisnădioara.
Fosta biserică Sf. Mihail,
vedere dinspre sud.

Scanned with OKEN Scanner

103. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
ansamblu din exterior.



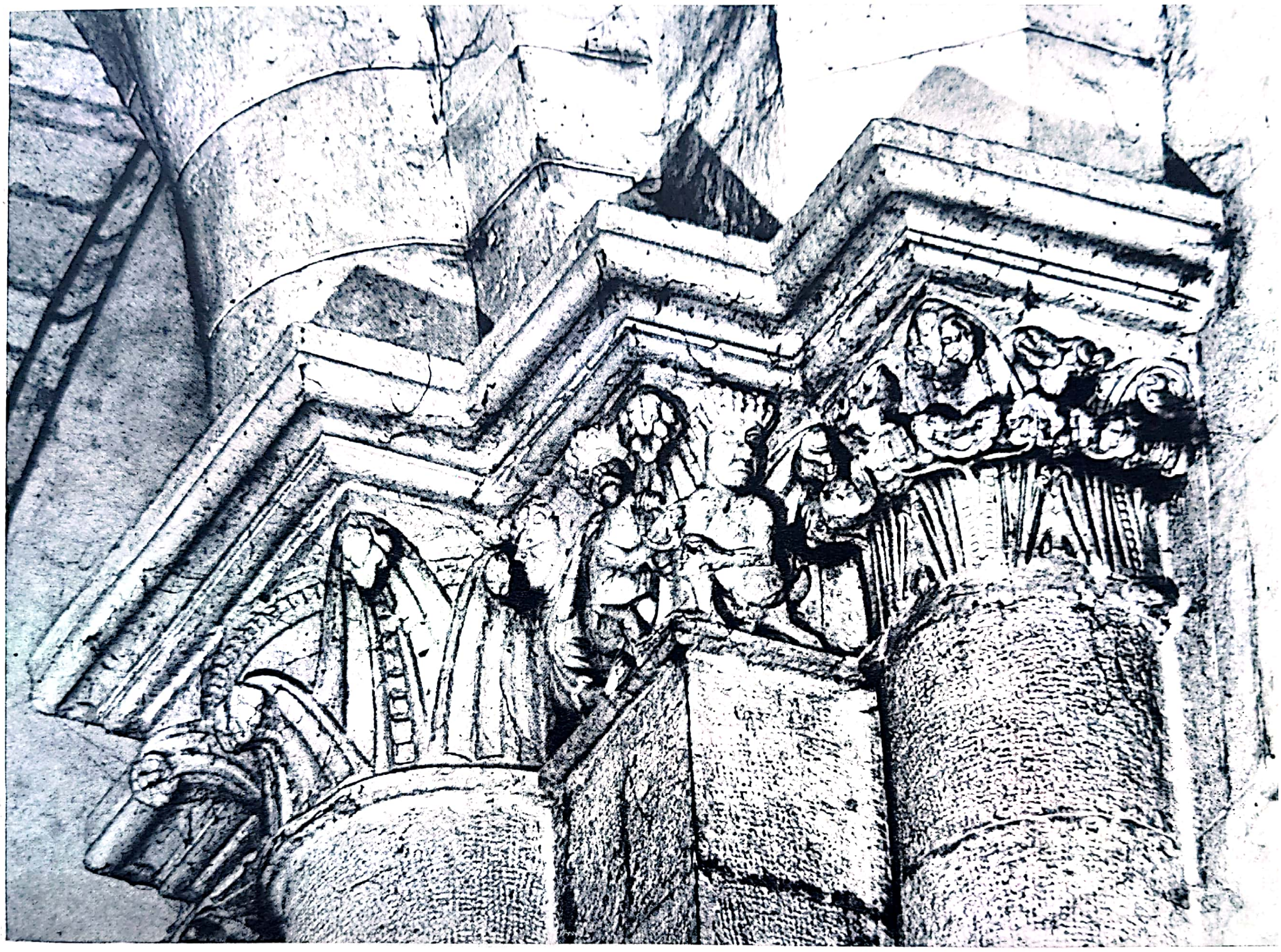
104. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
interiorul dinspre vest.

105. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
portalul de sud.

Scanned with OKEN Scanner

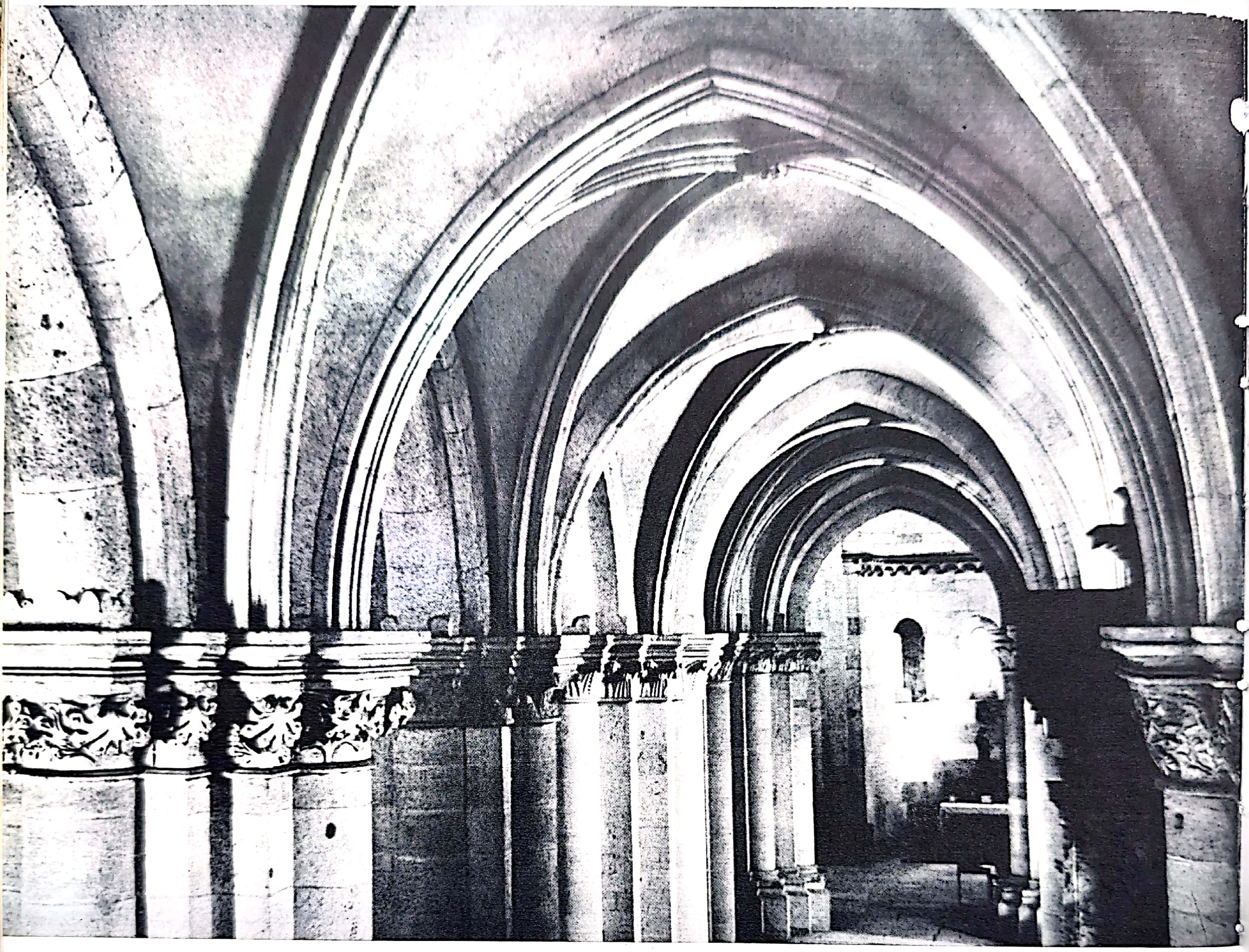
Scanned with OKEN Scanner

106. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
detaliu de la absidiola de nord.



107. *Alba-Iulia.*
Catedrala romano-catolică,
capiteluri de la stîlpul de nord-vest al corului.

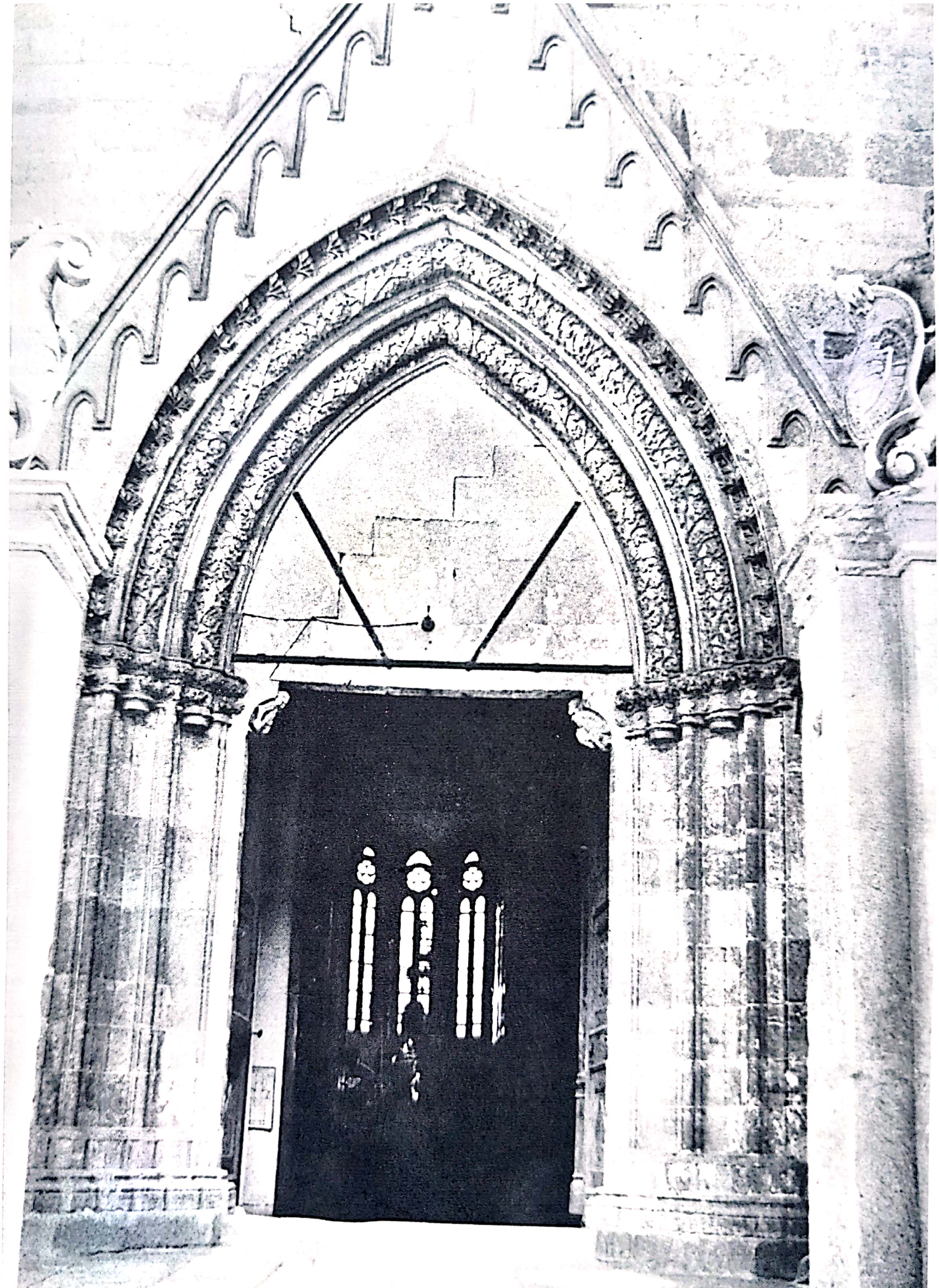
Scanned with OKEN Scanner



108. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
vedere din nava laterală de sud.

109. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
portalul apusean.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

110. Herina.
Biserica evanghelică,
vedere dinspre sud-est.

111. Cisnădioara.
Fosta biserică Sf. Mihail,
fațada de vest.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

112. Şieu — Odorhei. Biserica reformată, portalul de nord.

113. Sîntă Mărie Orlea. Biserica reformată, portalul de vest.

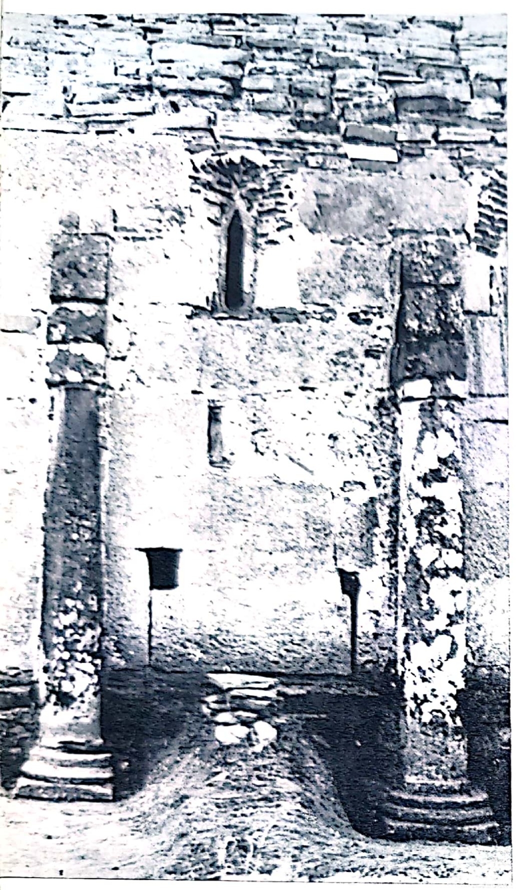
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

114. Strei.
Biserica ortodoxă,
vedere dinspre sud-vest.

115. Densuș
Biserica ortodoxă,
vedere dinspre sud-est.

Scanned with OKEN Scanner



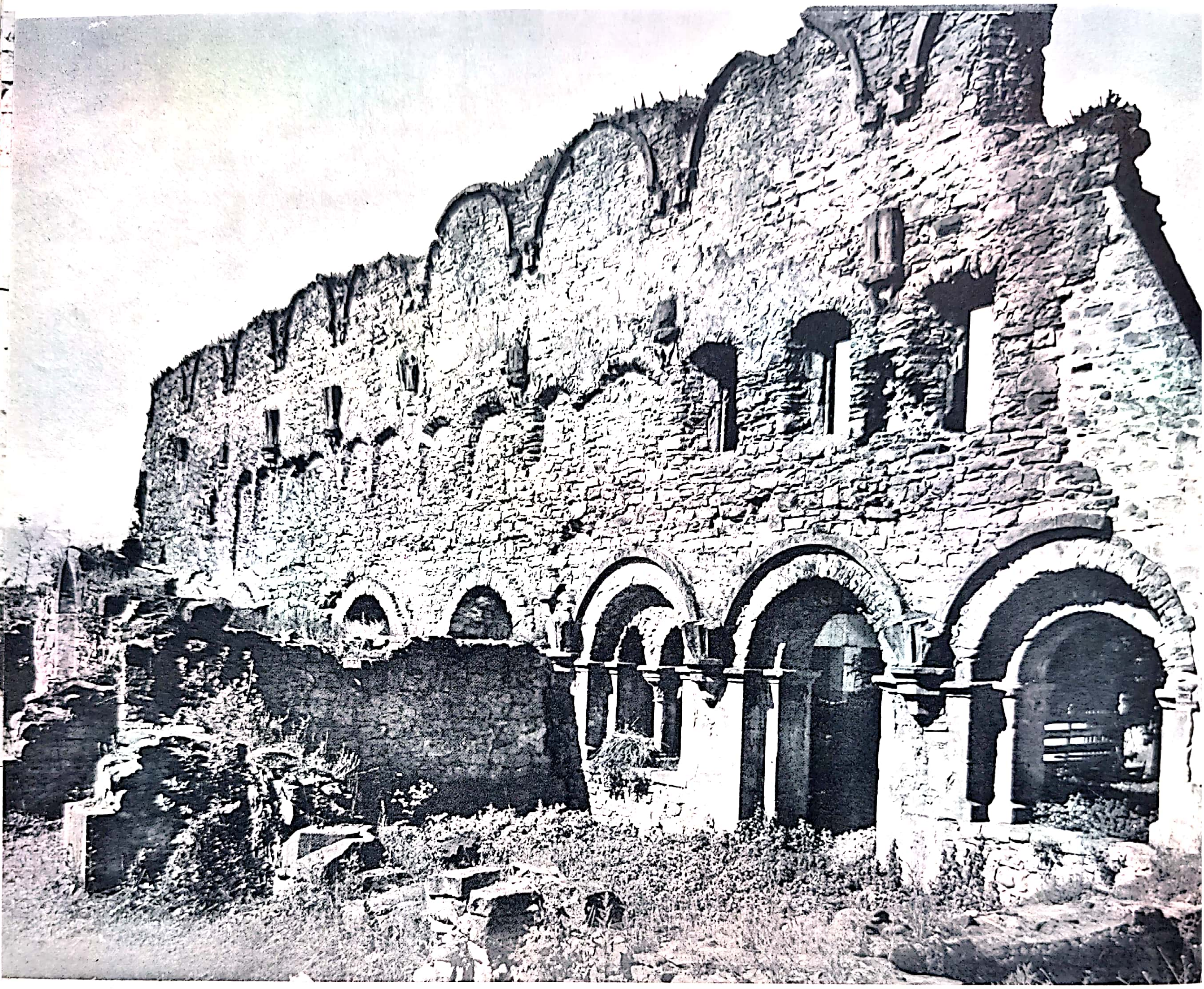
116. Densuş.
Biserica ortodoxă.
Detaliu din fațada de nord.

117. Densuş.
Biserica ortodoxă,
vedere din interior.

118. Gura Sada. Biserica ortodoxă.

Scanned with OKEN Scanner

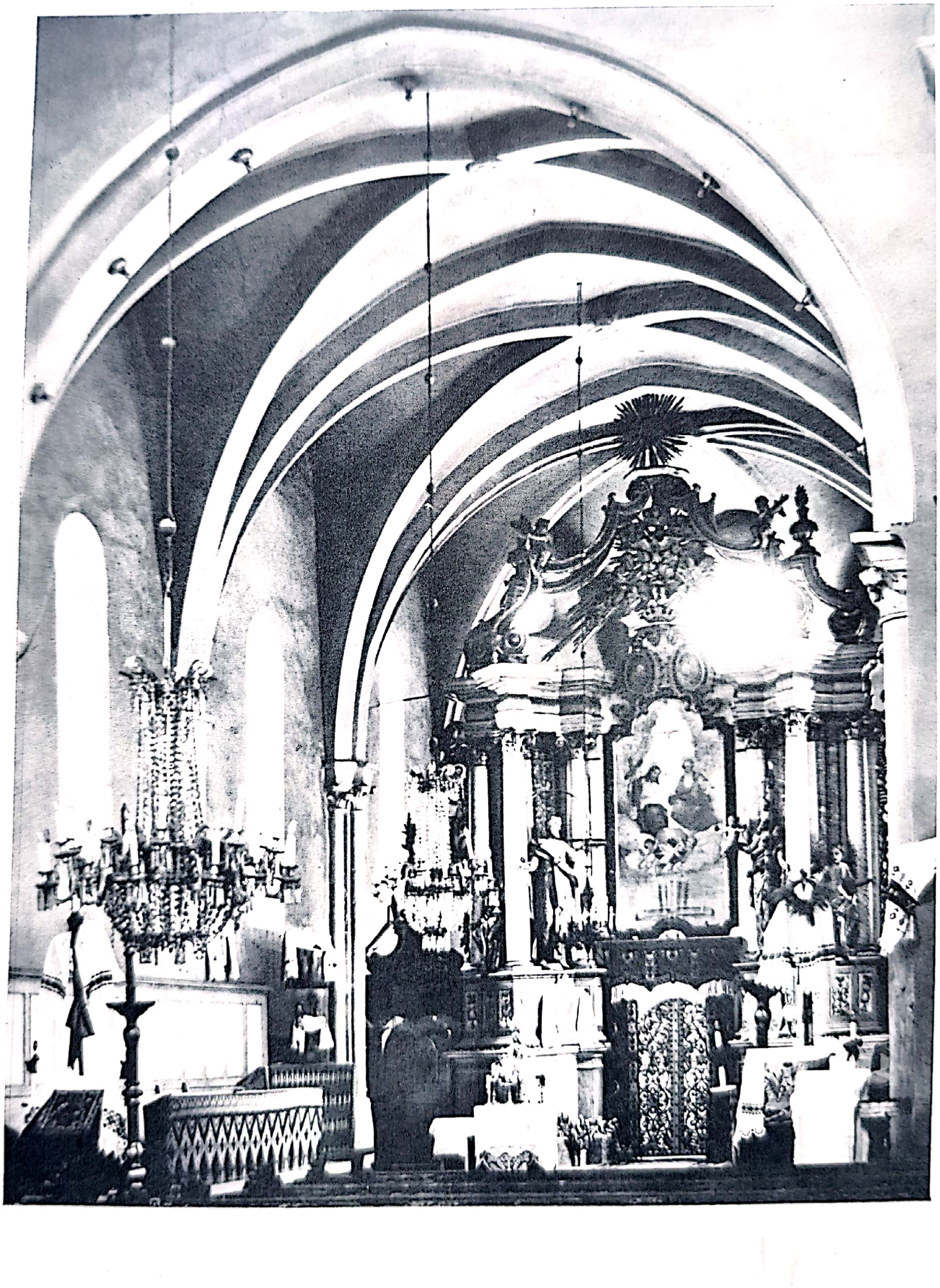
Scanned with OKEN Scanner



119. Cîrța. Ruina mănăstirii.

120. Bistrița.
Corul bisericii ortodoxe (fostă minorită).
Interior.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

121. Rîu de Mori. Ruinele bisericii.

122. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, din faza I, Maiestas Domini.

123. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică Maiestas Domini II.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

124. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică.
Cei trei magi.

125. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică.
Perechea îmbrățișată.

Scanned with OKEN Scanner

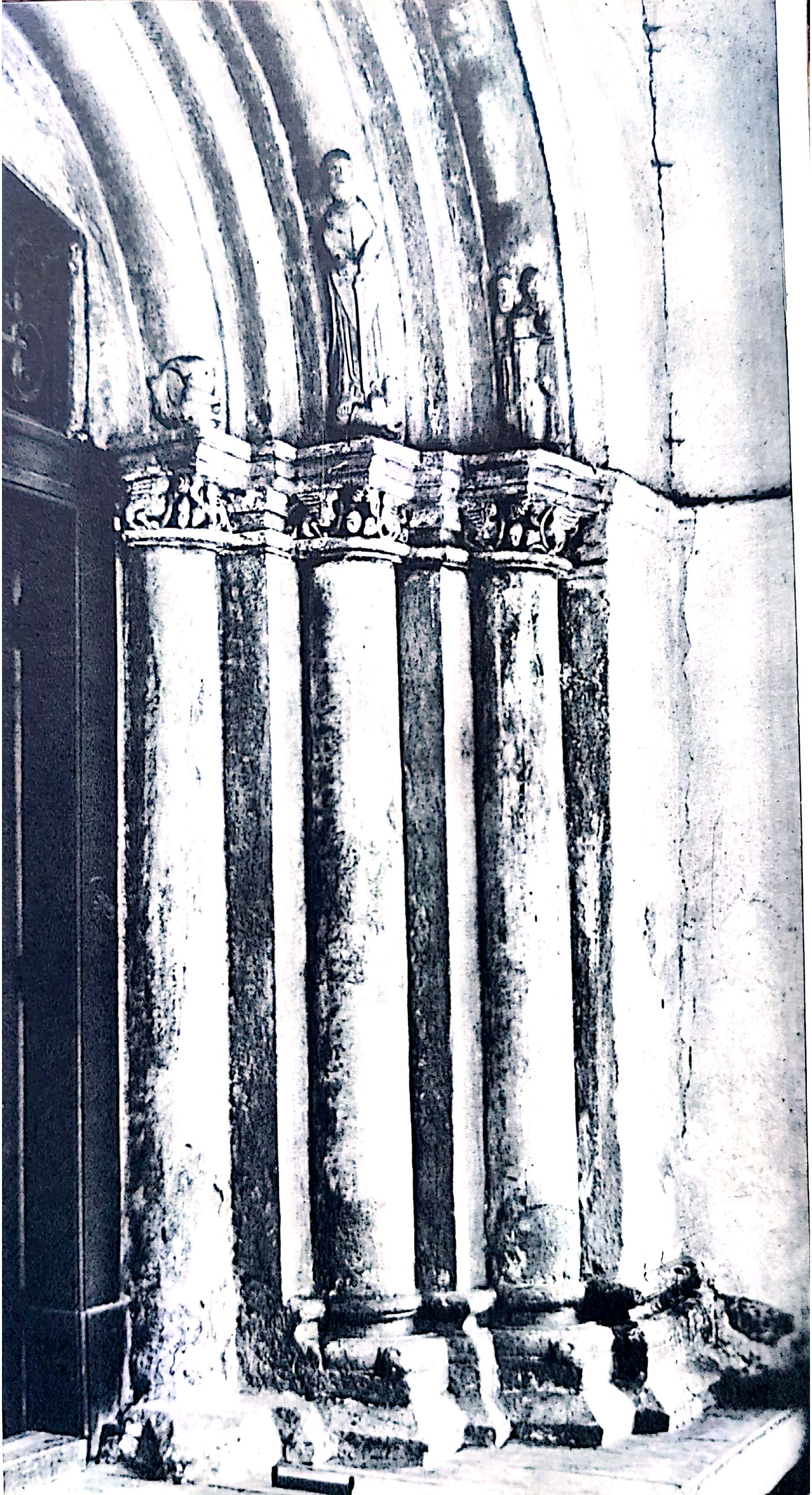
Scanned with OKEN Scanner

126. Alba-Iulia.
Catedrala romano-catolică,
Arhanghelul Mihail.

127. Ocna Sibiului.
Biserica reformată,
luneta portalului de sud.

128. Hosman.
Biserica, portal (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

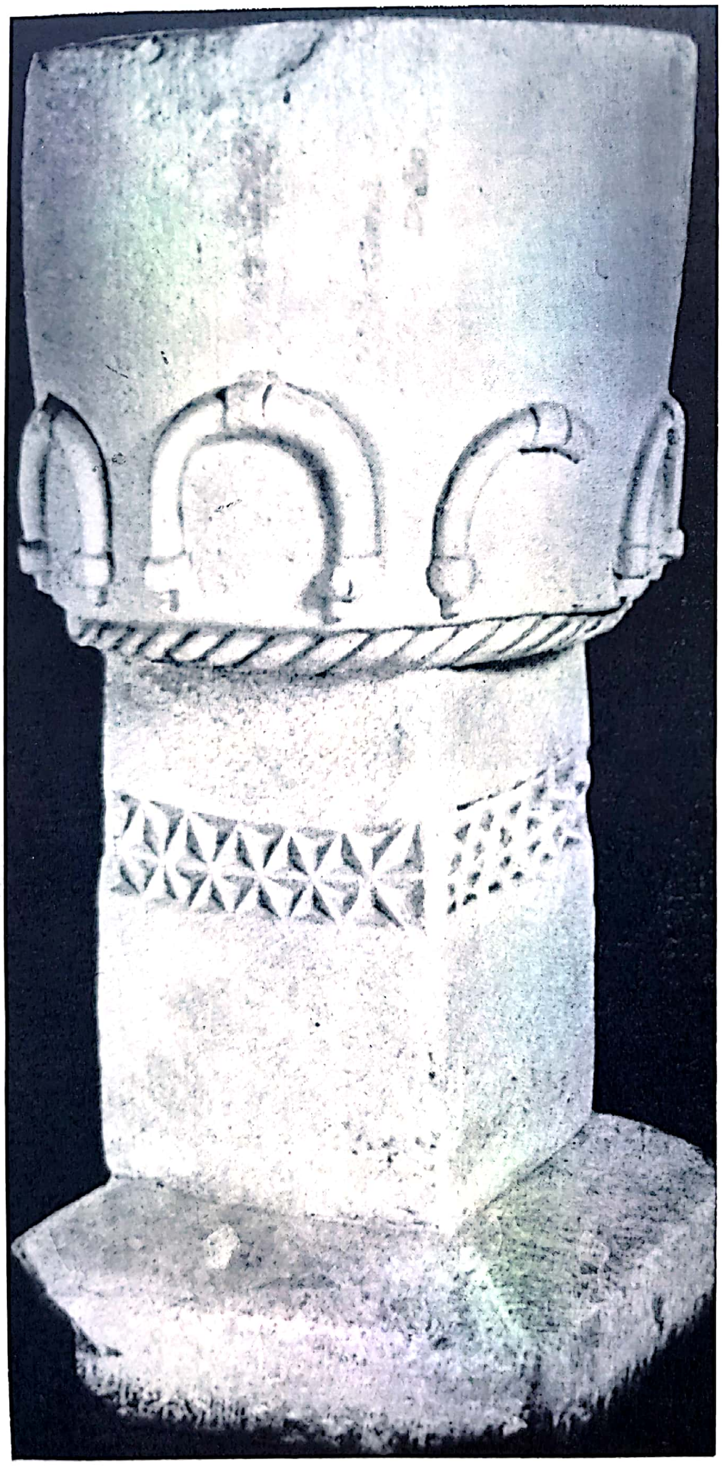
129. Amulet din Sălacea.

130. Cristelnița din Someșeni.

131. Brașov.
Biserica evanghelică din Bartolomeu.
Mască.

132. Cîrța.
Corul fostei biserici cisterciene.
Cheia de boltă.

Scanned with OKEN Scanner

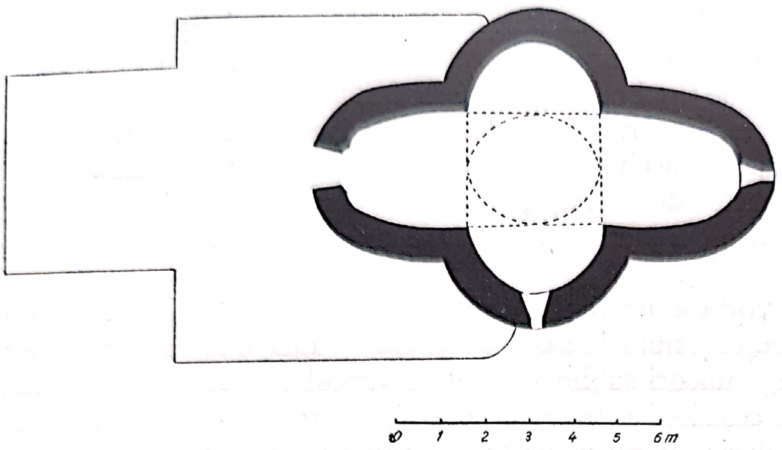


Scanned with OKEN Scanner

133. *Chişineu (Arad).*
Ulcior de bronz.

134. *Curtea de Argeş.*
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.

Scanned with OKEN Scanner



Gurasada. Biserica ortodoxă. Plan

Alături de basilicile și de bisericile-sală descrise, arhitectura bisericească transilvăneană prezintă și unele aspecte excepționale. Un astfel de monument e biserica reformată din Uilacul Șimleului. Nava e flancată în interior de pilaștri masivi, deasupra cărora se ridică tribune laterale înzestrate cu nișe în capătul răsăritean. Contaminarea cu basilica cu tribune laterale — singurul exemplu transilvănean, biserica evanghelică din Herina, are însă numai pseudo-tribune — e evidentă, dar cazuri de analogie nu se cunosc în Europa răsăriteană. Tradiția locală, care amintește aci o mănăstire de maici, e plauzibilă; în cazul acesta tribunele serveau clausurii. Pentru datarea în al treilea pătrar al veacului al XIII-lea pot fi invocate profilurile portalului și formele clopotniței, la parter cubică, iar în partea superioară compusă dintr-o prismă octogonală. Analogii pentru asemenea forme se găsesc în Ungaria.
Un monument caracteristic pentru arhitectura românească și curios, totodată, prin elementele eterogene pe care le-a contopit, e biserica din Densuș. Nucleul clădirii prezintă planul unei biserici în cruce greacă de tip macedonean (p. 128), avînd însă o absidă alungită, semicirculară. Sistemul de boltire e însă cu totul original și unic. În locul turlei se ridică în centru o clopotniță cu acoperiș de piatră (fig. 115), în genul celor din Sîntă Mărie Orlea și Strei, iar încăperea din jurul pătratului central e acoperită cu o boltă de sprijin. Materialul de construcție e extras în mare parte din ruinele învecinate de la Ulpia Traiana: arhitrave, praguri, tuburi de canal, altare votive folosite pentru cei patru stîlpi din interior (fig. 117), coloane și capiteluri. Coloanele fuseseră așezate cîte trei în exterior, în flancurile de miazăzi și de miazănoapte (fig. 116) ale bisericii, după modelul unui pseudoperipter roman, iar cornișele bisericii și ale clopotniței sînt subliniate prin brîuri în zig-zag din cărămidă, asemănătoare celor de la Sîntă Mărie Orlea și Strei. S-ar părea deci că un meșter local a improvizat aci, cu mijloace împrumutate din arhitectura romanică și cu material provenit din demontarea unor clădiri antice, o biserică bizantină de un tip pe care nu l-a cunoscut decît din auzite, realizînd astfel o sinteză rustică, dar sugestivă, a curentelor artistice care s-au încrucișat pe solul Transilvaniei.
O semnificație asemănătoare îi revine și bisericii ortodoxe din Gurasada, al cărei nucleu inițial se compune dintr-un patrulob (p. 129) încălecat de o turlă pe un suport prismatic

Scanned with OKEN Scanner

cu patru laturi (fig. 118), acoperit cu o calotă suspendată. Bolțile celor patru brațe sînt formate din cilindre ușor frînte și semicalote. Și aici avem de a face în mod vădit cu dezvoltarea unui plan treflat din Țara Românească (de tipul celui păstrat în fundații la Niculițel). Ambele biserici, atît cea din Densuș, cît și cea din Gurasada, datează mai probabil de prin ultimii ani ai veacului al XIII-lea. Pe la mijlocul acelui veac influențele apusene introduseseră însă în Transilvania și tipul capelelor cimiteriale rotunde, cu absidă semicirculară (exemplul cel mai cunoscut e capela lui Isus din Odorhei), care se leagă de monumentele unor țări învecinate (Ungaria, Austria, Boemia, Polonia).

Clădirile romanicului transilvănean vorbesc un limbaj morfologic concis. Parafrazarea decorativă a elementelor arhitectonice lipsește și numai rareori se insistă asupra cîte unui amănunt. Doar portalul principal, cel apusean, e uneori subliniat printr-o articulare mai bogată, și cum elementele de datare ale arhitecturii eclesiastice transilvănene sînt aproape exclusiv de ordin stilistic, cunoașterea etapelor de evoluție ale portalurilor constituie un prețios ajutor pentru orientare. Cele mai vechi portaluri sînt simple deschideri dreptunghiulare neprofilate, încoronate cu o lunetă semicirculară (portalurile bisericii reformate din Ocna Sibiului și al bisericii evanghelice din Vurpăr). Asemenea portaluri se întîlnesc și mai tîrziu la clădirile mai modeste sau la portalurile secundare. La portalurile mai pretențioase, de după 1241, compoziția se complică. Usciorii se treptează în retrageri dreptunghiulare și iau forma unor pilaștri, purtînd în intrînde colonete angajate. Colonete și pilaștri zac pe baze izolate și poartă capiteluri proprii, cărora le corespunde profilarea arhivoltei din jurul lunetei (portalul bisericii din Sîntă Mărie Orlea, fig.113). Curînd însă bazele și abacurile încep să se contopească (etape la portalurile bisericilor evanghelice din Avrig și Hosman), iar mai apoi se contopesc și capitelurile (un exemplu timpuriu e portalul de sud al catedralei din Alba Iulia, (fig. 105). Către sfîrșitul veacului, numărul colonetelor angajate și al pilaștrilor se multiplică, plastica se estompează, fusurile se subțiază și retragerile și rezaliturile sînt mai puțin accentuate, iar capitelurile formează o friză (portalul bisericii evanghelice din Toarclă). În acest stadiu portalul marchează trecerea spre faza gotică (portalul apusean al catedralei din Alba Iulia).

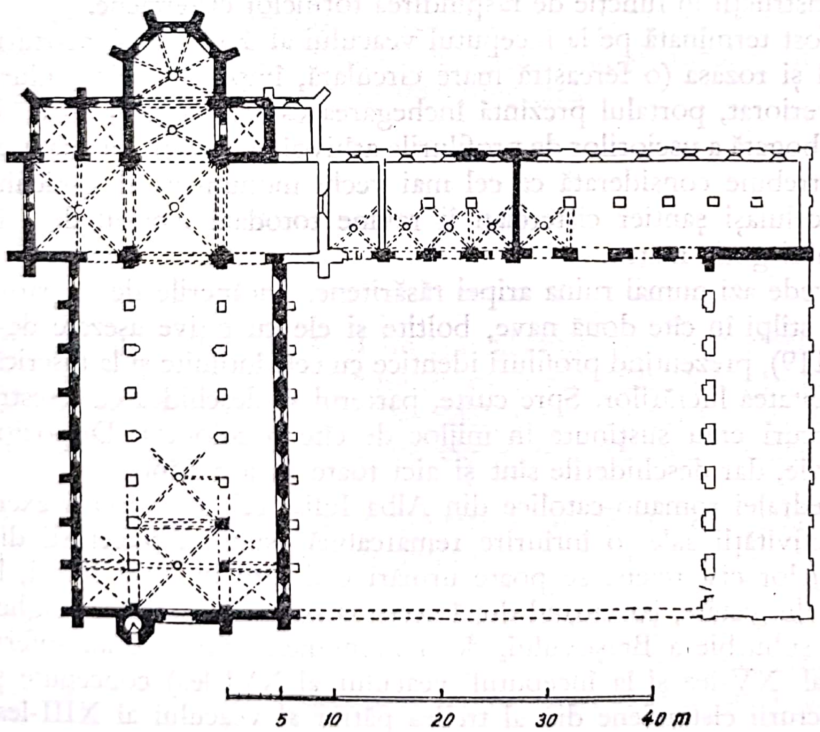
Precursori ai arhitecturii gotice au fost în Transilvania — la fel ca și în celelalte țări din Europa centrală și răsăriteană — clădirile cisterciene. Ordinele monahale medievale erau organizate în așa fel încît să-și poată îndeplini nu numai misiunea politică-religioasă, dar ele dispuneau de obicei și de călugări instruiți în diferitele îndeletniciri practice, de ordin economic și artistic. Cistercienii perfecționaseră sistemul, încît fiecare mănăstire a lor reprezenta un adevărat microcosm. Organizarea aceasta fusese creată anume pentru ca ordinul să poată corespunde misiunii sale complexe, de misionar al catolicismului împotriva păgînilor, a ereticilor și a ortodocșilor, și de precursor al organizațiilor statale feudale catolice. În această dublă calitate, cistercienii se instalează și în Țara Făgărașului, pe malul de sud al Oltului, și se cuvine subliniat faptul că diploma privitoare la întemeierea mănăstirii de la Cîrța e totodată primul document al statului feudal maghiar care se referă la posesiuni din Țara Făgărașului, situate la sudul acestui rîu.

Dar cistercienii nu au fost numai misionarii unui program religios și politic, ci și răspînditorii arhitecturii burgunde dintr-o fază evoluată a stilului romanic, în care se dezvoltaseră

Scanned with OKEN Scanner

anumite elemente caracteristice trecerii spre stilul gotic. Această fază particulară se numește « goticul burgund » sau « cistercian ». Clădirile din Cîrța erau așezate în jurul unei curți mari, dreptunghiulare (p. 131). Pe latura de nord a curții se ridica biserica, pe laturile de răsărit și miazăzi se găseau două aripi cu etaj, adăpostind arhondaricul, refectoriul cu bucătăria, dormitoarele comune, chiliile călugărilor seniori, infirmeria. În vest, curtea era închisă de un zid înalt. Mănăstirea de odinioară e azi o ruină, cu excepția corului, folosit acum ca biserică parohială a comunității săsești.

Construcția principală era, firește, biserica, o basilică boltită în întregime; ea se compunea din trei nave, transept, capele dreptunghiulare, specific cisterciene, pe latura de răsărit a transeptului, și un cor compus din două travee, cea răsăriteană fiind pentagonală. Acest amănunt al traveei răsăritene e un element important pentru datarea bisericii și, implicit, a întregii mănăstiri, fiindcă planul pentagonal al corului constituie o derogare de la dispoziția cisterciană care prevedea și pentru altarul principal un plan dreptunghiular. Abia în cursul celui de al doilea sfert din veacul al XIII-lea, prin contaminare cu formele arhitecturii gotice dezvoltate, au început și cistercienii să adopte planul poligonal pentru altar. Judecînd sub acest aspect problema datării clădirilor de piatră din Cîrța, se impune ipoteza firească, anume că la început cistercienii se vor fi mulțumit cu construcții de strictă necesitate, ridicate din lemn, și că abia ulterior au trecut la înlocuirea lor cu clădiri de piatră. Imboldul pentru acele înlocuiri va fi fost probabil incursiunea tătară, care n-a putut să nu se abată și asupra



Cîrța. Mănăstirea cisterciană. Plan

mănăstirii din Cîrţa, de vreme ce tătarii devastaseră Sibiul şi împrejurimile sale. O confirmare a acestei presupuneri rezultă şi din comparaţia arhitecturii din Cîrţa cu cea a catedralei din Alba Iulia. Ambele clădiri aparţin aceleiaşi perioade stilistice, însă cu deosebirea că la Cîrţa sînt prezente şi elementele goticului burgund.

Planul şi elevaţia din Cîrţa corespund încă « sistemului legat », traveele fiind pătrate şi bolţile în cruce aşezate pe ogive. Această reconstrucţie se întemeiază pe elementele pe care le oferă cei doi stîlpi de pe latura de sud a navei centrale, rămaşi în picioare. Primul, un stîlp divizor al navei laterale, prezintă o faţă simplă spre nava centrală, al doilea însă e prevăzut cu un rezalit în formă de colonetă angajată. O consolă, în partea superioară a stîlpului intermediar, arată însă că bolta navei centrale nu era înzestrată numai cu ogive dispuse în axele diagonale (ca la Alba-Iulia), ci şi cu o pereche de nervuri transversale. Astfel, bolta unei travee nu se compunea numai din patru pînze, ci din şase; prin urmare bolţile erau « sexpartite ». În navele laterale erau prevăzute numai bolţi cu ogive simple, aşezate pe console. Preferinţa pentru console în locul colonetelor angajate e o altă caracteristică a stilului cistercian.

În exterior, nava centrală e profilată cu lesene, dar navele laterale sînt armate cu mici contraforturi, la fel ca şi corul. Astfel şi plastica faţadei oglindeşte structura caracteristică a unei clădiri în care elementele romanice şi gotice îşi dau mîna. Specific cisterciene sînt, în sfîrşit, şi ferestrele în arc frînt, zvelte, dar încă nu prea largi, încălecate în timpanele de sub arcurile bolţii cu ochiuri rotunde, în care se înscriu muluri polilobe. Prezenţa unor asemenea ochiuri la unele biserici romanice tîrzii din Transilvania constituie un preţios indiciu pentru datarea acelor construcţii în funcţie de răspîndirea formelor cisterciene.

Biserica din Cîrţa trebuie să fi fost terminată pe la începutul veacului al XIV-lea şi mărturia în acest sens o depune portalul şi rozasa (o fereastră mare circulară, împărţită prin muluri) faţadei apusene. Deşi foarte deteriorat, portalul prezintă închegarea caracteristică a frizei de capiteluri care separă articularea bogată a usciorilor de profilurile arhivoltei. Astfel, ca plănuire şi structură, biserica din Cîrţa trebuie considerată ca cel mai vechi monument al goticului burgund din Transilvania şi aceluiaşi şantier cistercian îi revine totodată meritul de a fi introdus primele forme ale stilului gotic matur.

Din clădirile mănăstirii se mai vede azi numai ruina aripei răsăritene. Încăperile de la parter şi de la etaj erau împărţite prin stîlpi în cîte două nave, boltite şi ele cu ogive aşezate de-a lungul pereţilor pe console (fig.119), prezentînd profiluri identice cu cele întîlnite şi la biserică, ceea ce dovedeşte contemporaneitatea lucrărilor. Spre curte, parterul se deschidea cu ferestre şi porţi geminate, ale căror arcuri erau susţinute în mijloc de cîte o colonetă. Dispoziţia e, prin urmare, încă romanic tîrzie, dar deschiderile sînt şi aici toate în arc frînt.

Spre deosebire de şantierul catedralei romano-catolice din Alba Iulia, cel din Cîrţa a exercitat încă din primii ani ai activităţii sale o înrîurire remarcabilă asupra arhitecturii din Transilvania. Expansiunea formelor cisterciene se poate urmări mai întîi în Ţara Bîrsei, la Prejmer, la biserica evanghelică din cetate, iar curînd după aceea la actuala biserică evanghelică din Bartolomeu, în vechea suburbie a Braşovului, două monumente (ambele au suferit modificări şi adaose în veacul al XV-lea şi la începutul veacului al XVI-lea) concepute şi executate încă în spiritul arhitecturii cisterciene din al treilea pătrar al veacului al XIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner

Planul inițial al bisericii din Prejmer prezintă însă particularitatea că e în formă de cruce, cu fiecare braț compus dintr-o singură navă cu cîte două travee, una pătrată, cea din capăt poligonală, în timp ce biserica brașoveană e o basilică cu trei nave cu transept.
Faima șantierului cistercian din țara Oltului trebuie să fi fost mare în Transilvania din acea vreme, pentru că iradierile sale ajung pînă în ținuturile Someșului. Călugării minoriți din Bistrița făcuseră apel la meșteri formați într-un asemenea șantier (fig.120), după cum o dovedesc analogiile capitelurilor din corul fostei biserici minorite (actuala biserică ortodoxă) — singura parte veche păstrată intact — cu capitelurile basilicii din Bartolomeu, iar biserica reformată din comuna Sic, în apropierea Clujului, pare un descendent al șantierului bistrițean. Către sfîrșitul veacului al XIII-lea rețeaua șantierelor derivate direct sau indirect din Cîrța cuprinsese deci o mare parte a Transilvaniei, influențînd activitatea concomitentă a șantierelor romanice tîrzii, despre care am vorbit.
În asemenea împrejurări e firesc că numeroase biserici romanice tîrzii au suferit contaminări cu detalii gotice, și aceste influențe se pot observa nu numai la basilicile de la sfîrșitul veacului al XIII-lea și de la începutul veacului următor, dar și la bisericile-sală. Un astfel de exemplu, interesant și din alt punct de vedere, e ruina unei biserici de lîngă comuna Rîu de Mori (fig.121), pe fosta moșie a cnejilor Cînde din Țara Hațegului. Nava bisericii fusese acoperită cu o simplă șarpantă, iar deasupra altarului pătrat se ridică un turn masiv și scund, prevăzut cu metereze și acoperit cu o piramidă de piatră. În ambianța transilvăneană, așezarea acestui turn își găsește o analogie mai veche în biserica reformată din Ocna Sibiului, iar acoperișul de piatră își are corespondent în bisericile românești din vecinătate (Strei, Densuș). Elementele care determină datarea clădirii pe la începutul veacului al XIV-lea sînt arcul ușor frînt, prin care altarul se deschide spre navă, și micul ochi circular din fațada de vest, un amănunt aparent de proveniență cisterciană.

Sculptura

Sculptura figurativă religioasă din Transilvania aparține exclusiv ambianței catolice, fiindcă biserica ortodoxă o eliminase pe motiv că ar răspîndi concepții păgîne, idolatre, dînd legendelor creștine forme materializate. De altfel, ținînd seama tocmai de această învinuire, și sculptura apuseană se dezbrăcase de toate elementele plastice, tinzînd spre forme cît mai liniare, cît mai abstracte.
Cea mai veche reprezentare figurativă cunoscută e luneta portalului primei catedrale din Alba Iulia, încastrată acum în interiorul bisericii și reprezentînd o Maiestas Domini (fig.122), cu Isus tronînd, flancat de doi îngeri și doi porumbei, simboluri ale sufletelor mîntuite. Luneta trebuie datată pe la începutul veacului al XII-lea. Figurile sînt schematice, lipsite de proporții, în parte prezentate din față, în parte văzute din profil, iar draperiile sînt transpuse într-un limbaj liniar și decorativ. E vorba de o artă naivă, și relieful e probabil opera unui

Scanned with OKEN Scanner

meșter imigrat, mai probabil un lombard, după cum se poate deduce din ornamentul de împletituri cu trei șuvițe, de pe marginea inferioară.

Între acest relief și operele plastice din veacul al XIII-lea nu există nici o relație directă. Cele două lunete, una a portalului basilicii reformate din Ocna Sibiului (fig. 127), alta a basilicii evanghelice din Vurpăr, derivă din arta romanicului tîrziu, a provinciilor din Europa central-răsăriteană. Tema e de fiecare dată o ilustrare a psalmului, 9113—14 iar prototipul iconografic derivă din străvechea reprezentare mesopotamică a arborelui vieții (hom), încadrat de divinități cu chip de fiare. Reliefurile sînt plate de tot, figurile fiind decupate de pe fond de-a lungul conturului, iar amănuntele sînt indicate prin inciziuni ușoare.

Cu toată răspîndirea decorului plastic, atestată și prin alte monumente, sculptura transilvăneană continuă să rămînă și pe mai departe tributară artei central-europene și oglindește, în fiecare operă păstrată, aspecte variate, întîmplătoare, lipsind tocmai anumite trăsături comune și constante, care să îndreptățească presupunerea că în faza aceasta ar fi existat o școală specific transilvăneană, capabilă de o dezvoltare din resurse proprii. Constatarea aceasta e valabilă și cu privire la sculptura figurativă care împodobește catedrala din Alba-Iulia, unde putem recunoaște, fără nici o dificultate, influențe din aceeași ambianță din care au provenit și zidarii. De altfel, în șantierele romanice și gotice, pietrarul și zidarul sînt îndeobște una și aceeași persoană. Eclectică, cum a fost arhitectura acelui șantier din anii 1246—1277, alimentată din tradiții romanice mai vechi și din ecouri ale primei faze gotice, se prezintă și sculptura. Sculpturile din Alba Iulia pot fi grupate, dar e imposibil de a eșalona grupurile într-o ordine cronologică și de a le explica drept etape ale unei evoluții locale. Grupurile se încadrează, în schimb, în aceeași perioadă în parte ca realizări ale tradiției romanice abstracte, în care formele liniare dobîndesc adeseori flexiuni expresiv-emotive, în parte ca reflexe ale realismului gotic de pe la mijlocul veacului al XIII-lea, caracterele diferitelor grupuri fiind totodată tulburate de interferențe reciproce. Din primul grup face parte luneta portalului de sud, iarăși o Maiestas Domini (fig. 123), în care stilul liniar al figurilor se împletește cu fizionomii individualizate și cu străduința de a desprinde figurile de pe fond, proiectîndu-le într-un plan vertical mai proeminent. Din același grup face parte și un relief al arhanghelului Mihail străpungînd balaurul cu sulița. În schimb, un al doilea relief cu același subiect (fig. 126), făcînd însă parte dintr-un alt grup de sculpturi, ne înfățișează un arhanghel modelat cu valori de volum accentuate, inspirate vădit de un prototip reprezentînd un geniu funerar antic. Cele două figuri de apostoli, împreună cu « perechea îmbrățișată » (fig. 125) și cu relieful unui evanghelist, constituie apoi un al treilea grup, legat mai strîns de sculpturile din Ják și Viena. O serie de capiteluri noi din cor și din nava laterală de nord reprezintă ființele apocaliptice ale evangheliștilor, precum și scene din infern (fig. 107), povestite cu simț al umorului, și într-o înfățișare morfologică (capete mari, trupuri mici și firave) care le apropie în mod deosebit de sculptura figurativă a « portalului uriaș » de la catedrala vieneză. Datarea acelui portal în preajma incendiului din 1258 constituie un termen cronologic și pentru capitelurile din Alba Iulia.

Dacă șantierul catedralei din Alba Iulia nu a exercitat influențe palpabile asupra arhitecturii transilvănene, realizările plastice mai mărunte nu au rămas, în schimb, fără ecou. În unele

Scanned with OKEN Scanner

cazuri colportarea formelor din Alba Iulia se datorește probabil unor calfe (de exemplu la absida bisericii evanghelice din Noul sau la biserica reformată din Mănăstireni) provenite din acel șantier, în alte cazuri însă unor pietrari călători, a căror proveniență e mai greu de stabilit. Și aceștia erau tot membri ai șantierelor care alcătuiesc marea familie a curentului sud-est european, pentru că la portalurile bisericilor evanghelice din Avrig și Săcădate, opere ale aceluiași meșter, se copiază simplificat și stîngaci dispoziția portalului vienez. Figurile grosolane, executate în rondo-bosso, așezate deasupra capitelurilor de la usciori, reprezentau lupta virtuților împotriva viciilor și mîntuirea. Un alt pietrar reia acest subiect la portalul bisericii evanghelice din Hosman (fig. 128), dar aici figurile care se alipesc arhivoltei ca niște umbre sînt executate de o mînă mai suplă.

Sculpturile din Hosman oglindesc de fapt o contaminare cu formele gotice de pe la mijlocul veacului al XIII-lea, apărute între timp în șantierul cistercian. O cheie de boltă din corul bisericii din Cîrța (fig. 132), reprezentînd capul Mariei în chip de împărăteasă cerească — temă caracteristică pentru paralelismul dintre ierarhia divină și cea pămînteană, imaginată de iconografia medievală — e modelată în planuri mari, simple și sugestive. Un alt exemplu al plasticii cisterciene e masca de pe o consolă din biserica evanghelică din Bartolomeu (fig. 131); pletele și barba se transformă în vrejuri decorative, așa cum le întîlnim și în carnetul de schițe al lui Villard de Honnecourt, un meșter cistercian care — după propria-i însemnare — călătorise în anii 1230 prin Ungaria, poate și prin Transilvania, dar căruia nu i se poate atribui nici un fel de participare la vreuna din clădirile cunoscute.

Plastica fazei cisterciene, răspîndită în Transilvania de sud-est aproape în aceeași perioadă în care în șantierul din Alba-Iulia se cultivă încă formele romanicului tîrziu, contaminat însă și acolo — după cum am văzut — cu elemente ale stilului gotic, a fost înlocuită, după înscăunarea dinastiei angevine (1308), prin imigrarea unor sculptori formați în Campania. Despre asemenea relații mărturisesc nu numai documentele de arhivă; legăturile sînt atestate și prin cîteva reliefuri incastrate azi în pereții exteriori de la corul catedralei romano-catolice din Alba-Iulia. E vorba de o lespede ilustrînd Nașterea lui Isus, de alta reprezentînd pe Cei trei magi și de o a treia înfățișînd un înger șezînd. Relieful cu Nașterea e o replică stîngace a unei scheme care aparține încă veacului al XIII-lea, prin urmare opera unui colaborator modest, dar modelarea îngerului amintește particularitățile perioadei gotice italiene de la începutul veacului al XIV-lea. În sfîrșit, lespedea cu cele trei busturi ale magilor (fig. 124), dintre care doi în vie conversație în timp ce al treilea se întoarce spre steaua care apare în colț deasupra-i, e un exemplu excelent pentru prima fază a plasticii epice. Arta epică e un produs specific al mentalității din ambianța breslașilor orășeni, în opoziție cu concepțiile hieratice ale oficialității bisericești, și vom vedea că această orientare nouă duce la dezagregarea treptată a schemelor convenționale. În relieful din Alba Iulia, e deocamdată caracteristică renunțarea la gruparea simetrică a celor trei figuri. Dezinvoltura cu care e mișcată figura din stînga, pe cît este de supărătoare din cauză că nu se integrează în compoziție, pe atît este de semnificativă pentru atitudinea sculptorului față de tiparele vechi.

Toate fragmentele plastice amintite nu constituie însă puncte de plecare pentru o evoluție locală. Doar ici-colo meșteri țărani mai îndrăzneți încercaseră să calce pe urma străinilor

Scanned with OKEN Scanner

(luneta bisericii reformate din Șieu-Odorhei, capitelul din Sînpaul, în lapidarul Muzeului de istorie din Cluj, toate din jumătatea a doua a veacului al XIII-lea). E vorba de lucrări naive, cu deformări datorite mîinii inexperte și rustice. Mult mai interesantă, din punct de vedere al contactului dintre sculptura țărănească în lemn și lucrările în piatră, e o lespede din lapidarul aceluiași Muzeu de istorie din Cluj, provenită tot din biserica demolată din Sînpaul. Lespedea, un frontal de prestol, e decorată cu un rînd de pătrățele cu triunghiuri înscrise, reproducînd nu numai un motiv, dar și aspectul unei crestături în lemn. Același ornament se repetă pe piciorul unei cristelnițe de piatră (fig. 130) de proveniență din Someșeni (în același lapidar), cupa însăși imitînd aci un vas de bronz cu mînere. În asemenea opere se oglindesc îndeletnicirile variate ale meșteșugarilor transilvăneni din veacul al XIII-lea.

E neîndoielnic că în perioada de care ne ocupăm s-au executat podoabe și obiecte de cult din bronz și din metale nobile. Asemenea podoabe s-au găsit într-un cimitir de la Deta (Ciacova), unele mai vechi, dar cele din secolul al XII-lea prezentînd forme de artă populară cu interferențe ale unor elemente balcanice și altele de origine maghiară. Un tezaur din Scorei (Făgăraș), datat prin monete bizantine în epoca lui Ioan II Comnen (1118—1143), conține o diademă din fire de argint cu pandantivi poliedrici de tip bizantino-balcanic. Relațiilor cu Balcanii le aparține și amuletul din Sălacea (Muzeul din Oradea), o plachetă de bronz înfățișînd un sfînt militar (fig. 129), mai probabil pe Teodor, databilă, în funcție de particularitățile stilistice, în veacurile XI—XII.

Alături de vestigiile menționate, care trebuie puse în legătură cu populația băștinașă, se păstrează și numeroase obiecte destinate cultului catolic. Cîteva ulcioare, aparent liturgice — folosite poate și în scop profan — unul în formă de cal cu călăreț și cățel (fig. 133) găsit lîngă satul Chișineu (Criș), altul în chip de centaur feminin, descoperit în comuna Boarta (Mediaș), al treilea înfățișînd un cap bărbătesc, provenind din hotarul comunei Șelimăr (j. Sibiu), se găsesc, primele în Muzeul Național din Budapesta, iar ultimul în Muzeul Brukenthal din Sibiu. Toate trei aparțin artei central-europene de pe la sfîrșitul veacului al XII-lea sau din prima jumătate a veacului următor. O serie de crucifixe și fragmente de crucifixe din bronz (în muzeele din Cluj și Brașov), împreună cu un sfeșnic (Muzeul istoric din Cluj) și un potir descoperit în Berini (Muzeul Brukenthal), ilustrează, la rîndul lor, răspîndirea și evoluția formelor romanice din veacul al XIII-lea. Majoritatea par opere de import, presupunere justificată și prin analogii cu lucrări din Austria, dar piesele mai modeste dezvăluie înfiriparea unor ateliere locale de meșteri făurari.

Arta pe teritoriul României din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea

2

Scanned with OKEN Scanner

CURTEA DE ARGEȘ: Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Împărtășirea cu vin.

1. *Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*

EMIL LĂZĂRESCU
MARIA-ANA MUSICESCU
TEODORA VOINESCU

Scanned with OKEN Scanner

Încă din ultimii ani ai secolului al XIII-lea, evoluția societății de pe teritoriul cuprins între Dunăre, Carpații sudici și linia Milcov-Siret atinsese — cum s-a văzut — stadiul în care marii feudali simțiseră nevoia unificării formațiilor lor politice mărunte într-un stat mai mare, menit să asigure, în interior, dăinuirea și dezvoltarea orînduirii feudale și să poată face totdeodată față, cu succes, primejdiilor din afară. În liniile ei mari, această transformare s-a produs în primele decenii ale secolului al XIV-lea. Urmarea ei implicită nu putea fi decît tendința de independență a noului principat astfel format, Voievodatul Țării Românești.

Profitînd de crizele interne ce zguduiau cele două mari state vecine — imperiul Hoardei de Aur și regatul maghiar — și folosind cu îndemînare conflictul permanent dintre ele, noul voievod al tinerei Țări Românești, Basarab I (ante 1324—1351/2) reușește să înlăture, în împrejurări greu de precizat, mai întîi dominația tătară și apoi — printr-o victorie categorică asupra oștilor comandate de însuși regele Ungariei (1330) — și suzeranitatea acestuia din urmă. Epoca ce se deschidea astfel, și care se va întinde pînă după mijlocul secolului al XV-lea, se caracterizează, pe plan intern, prin eforturile domniei de a-și consolida autoritatea față de tendințele centrifugale ale marilor feudali; pe plan extern, printr-o continuă și dîrză luptă pentru păstrarea independenței, de drept și de fapt, a noului stat. În cursul acestei epoci se pot distinge două perioade: prima, de organizare treptată a domniei și de apărare a independenței față de încercările de cotropire ale regatului maghiar (pînă la 1390); a doua, de puternice conflicte între autoritatea centrală și marii feudali, concomitente și împletite cu un aproape permanent război de independență, de astă dată față de un nou factor politic, în plină ascensiune a forței sale militare: Imperiul Otoman, care — prin cucerirea unei bune părți din Peninsula Balcanică — atinsese frontiera dunăreană a Țării Românești.

În stadiul actual al cercetărilor, nici monumentele și obiectele de artă mai de mult cunoscute, nici chiar prețioasele rezultate — noi și mereu îmbogățite — ale săpăturilor arheologice, nu ne îngăduie să urmărim întreaga reflectare în artă a evoluției istorice schițate mai sus. Deși știm cu certitudine că preocupările artistice n-au lipsit — și nici n-ar fi putut, de altfel, să lipsească — din viața nici uneia dintre clasele sociale ale vremii, pentru unele aspecte ale artei acestei epoci, materialul de care dispunem este destul de sărac, în timp ce, pentru altele, nu avem aproape nimic. Totuși, un lucru ne apare, de pe acum, perfect clar: transformările

sociale și evenimentele politice amintite mai sus nu au modificat în egală măsură felul de viață al tuturor păturilor sociale și — ca urmare — nici arta acestora.

Într-adevăr, țărănimea nu ajunsese, încă, la o atît de gravă stare de aservire, încît aceasta să modifice, în măsură apreciabilă, arta ei cu tradiții multiseculare.

Tîrgurile — ce începuseră să se înfiripe încă din epoca precedentă — se dezvoltă acum într-un ritm viu, dar cei mai mulți dintre cei care le locuiau își mai păstrau (și aveau să-și mai păstreze timp de veacuri) și ocupațiile agricole, așa încît felul lor de trai nu se diferențiase decît prea puțin de acela al țărănimii. Astfel, condițiile înseși ale creării unei arte specifice păturii sociale a tîrgoveților lipseau; căci singură pătrunderea — pe calea schimburilor comerciale, alături și împreună cu diferite obiecte străine, de lux și de podoabă — a cîtorva noi procedee în tehnica de producere a unor obiecte de uz comun și a cîtorva detalii de modă vestimentară adoptate de unele elemente mai avute — nu putea duce, încă de pe atunci, la un asemenea rezultat. Ar fi greșit așadar să confundăm arta pe care o vădesc adesea, chiar de pe acum, unele obiecte produse, sau numai vîndute, în cuprinsul tîrgurilor, cu o artă specifică păturii sociale a tîrgoveților, căci de o asemenea artă nu va putea fi vorba decît doar mai tîrziu.

Cu totul alta era, în această privință, situația clasei feudale: datorită privilegiilor de care se bucura, aceasta dispunea de însemnate resurse materiale, ce-i îngăduiseră, încă de mai de mult, o continuă ridicare a nivelului ei de trai. O dată cu constituirea voievodatului unitar și independent, feudalitatea dobîndea noi posibilități de dezvoltare și, deci, de sporire a acestor resurse materiale. Dar, în același timp, pentru ea se năștea și nevoia găsirii unor noi chipuri de afirmare a actualei sale poziții în societatea vremii. Cum s-a văzut, o artă după cerințele și pe gustul feudalilor începuse să se creeze în aceste părți încă din cursul epocii precedente; de aci înainte, nu numai că o asemenea artă se va bucura de condiții din ce în ce mai prielnice de dezvoltare, ci însăși evoluția istorică va duce la transformarea ei — putem spune chiar că va impune această transformare — într-o artă care nu numai să corespundă posibilităților și nevoilor de moment ale feudalității, ci să-i și exprime acesteia tendințele permanente și veleitățile de viitor, mereu în creștere. Astfel, arta pe gustul feudalilor începe să devină, de aci înainte, o *artă a clasei feudale*.

La rîndul său, o dată constituită, domnia trebuia să se impună, atît în afară, față de mai vechile state feudale vecine, cît și, mai ales, în interior, față de feudalii, gata oricînd să-i conteste autoritatea. Unul dintre mijloacele care — alături de forța armelor — puteau fi, pe atunci, folosite în acest scop, era fastul de curte. De la aspectul clădirilor înălțate din porunca sau măcar cu ajutorul voievodului și pînă la podoaba celui mai modest obiect uzual ce-i trecea acestuia prin mînă, totul trebuia să arate mulțimii că el este *altceva* decît oricare dintre feudali și anume — așa cum încercau să se prezinte și principii și monarhii străini — o ființă mai presus de ceilalți muritori: un « uns al lui Dumnezeu ». Crearea unor forme artistice corespunzătoare unui asemenea scop, cu totul nou în evoluția societății din Țara Românească, depășea însă posibilitățile pe care le oferea, singură, zestrea de experiență a meșterilor localnici, rezultată dintr-o lungă adaptare a formelor tradiționale la nevoile, sporite mereu dar lent, născute din treptata diferențiere între diversele pături ale acestei societăți. Astfel — ca

Scanned with OKEN Scanner

mijloc de a asigura voievodului prestigiul trebuitor — fastul domnesc a impus crearea unei arte de curte care, pentru a depăşi în strălucire pe cea a feudalilor şi pentru a putea susţine comparaţia cu cea similară din ţările vecine, a trebuit să recurgă şi la experienţa dobîndită în locuri în care — meşterilor punîndu-li-se, în alte condiţii istorice, mai devreme asemenea probleme — se ajunsese la soluţii potrivite, verificate apoi printr-o îndelungată practică. S-au mai folosit, evident, şi obiecte lucrate peste hotare, oferite apoi, gata făcute, voievodului şi anturajului său spre cumpărare; dar de foarte multe ori, domnia a trebuit să facă ea comenzi anume, unor meşteri din ţări — vecine sau mai îndepărtate — a căror artă se bucura de o mai mare şi binemeritată faimă, sau, atunci cînd era vorba de opere de arhitectură şi de pictură murală, să aducă în ţară meşteri străini. În toate aceste din urmă cazuri, operele de artă au putut şi au trebuit să fie adaptate condiţiilor naturale şi economice, cerinţelor istorice şi artistice specifice Ţării Româneşti.

Dată fiind însemnătatea pe care, în tot cursul evului mediu, au avut-o credinţele religioase în viaţa oamenilor şi, ca urmare, şi biserica în aceea a societăţii feudale, voievodul, ca laic, nu se putea amesteca direct într-o bună parte a vieţii supuşilor săi, parte socotită, după concepţiile vremii, a fi de competenţa autorităţii bisericeşti. Organizarea vieţii religioase după o ierarhie avînd în frunte un mitropolit care să fie unul din principalii auxiliari ai voievodului, însemna, pentru acesta din urmă, posibilitatea unui control, măcar indirect, şi asupra acelei părţi din viaţa supuşilor săi ce scăpa autorităţii sale directe. Astfel, constituirea statului feudal implica organizarea bisericii într-o ierarhie bine precizată, iar independenţei lui politice trebuia să-i corespundă — ca unul dintre mijloacele de consolidare a autorităţii domneşti, între şi dincolo de hotarele ţării — o recunoaştere a acestei ierarhii de către forul bisericesc suprem pe care-l constituia, pe atunci, pentru întreaga lume ortodoxă, patriarhia din Constantinopol. Act în primul rînd politic, deşi înveşmîntat în aparenţe religioase, o asemenea recunoaştere nu putea fi obţinută decît după îndelungi tratative ce puteau dura, uneori, şi decenii întregi. De aceea — deşi despre ierarhi străini care, alungaţi de duşmani sau de sărăcie din scaunele lor, îşi găsiseră adăpost la curtea voievodului român, contribuind, în schimb, la organizarea bisericească a ţării, se poate vorbi încă de mult mai înainte — recunoaşterea de către patriarhie a mitropoliei Ţării Româneşti n-a avut loc decît în 1359.

Ca principal auxiliar al domniei, biserica se bucura din partea acesteia de un neprecupeţit sprijin şi — prin danii din partea unor reprezentanţi ai tuturor păturilor sociale — de venituri de o deosebită însemnătate, aşa că ea ajunge foarte curînd să dispună de o putere economică excepţională şi să devină, ca urmare, un factor politic de o considerabilă importanţă în statul feudal. Dar, pe măsură ce se organiza, biserica trebuia, la rîndu-i, să-şi susţină prestigiul dobîndit, ba chiar să tindă să şi-l şi sporească, iar unul din chipurile în care se putea ajunge la aceasta trebuia să fie — şi pentru ea, întocmai ca şi pentru domnie — fastul. Ca urmare, şi în acest scop s-a simţit nevoia îmbogăţirii tezaurului tradiţional de forme artistice cu altele noi, din ce în ce mai somptuoase; dar de astă dată aceste forme trebuiau să fie nu numai somptuoase, ci şi adecvate specificului bisericii ca instituţie, dogmelor, tradiţiei şi ritualului ei. În aceste condiţii, arta religioasă existentă, în forme incipiente — cum s-a văzut — încă din epoca precedentă, capătă o dezvoltare ce va corespunde mereu cu însemnătatea poziţiei bisericii

Scanned with OKEN Scanner

în societatea vremii. În vederea recunoașterii mitropoliei Țării Românești de către patriarhia ecumenică și, mai ales, în urma acestei recunoașteri, arta bisericească munteană își caută și își găsește modelele în artele religioase din celelalte state ale căror biserici se aflau sub dependența patriarhiei din Constantinopol sau chiar în însăși arta dezvoltată în jurul acestei patriarhii. Dar și în acest caz — întocmai ca și în acela al artei de curte — nu au fost adoptate decît numai procedeele și formele ce răspundeau unor cerințe reale și chiar acestea, nu fără mai mult sau mai puțin însemnate adaptări la specificul și tradițiile țării.

Aduse la noi pentru a satisface nevoile domniei și bisericii; suferind o primă selecție și adaptare la nivelul artei puse în slujba acestor instituții, formele de împrumut nu vor intra însă în sinteză cu cele acum aflate în tezaurul tradițional al meșterilor din Țara Românească, decît la nivelul artei clasei feudale.

Fie că făceau parte din anturajul domniei și, deci, trebuiau să împărtășească atmosfera de fast a curții; fie că, dimpotrivă, în opoziție față de domn, încercau să-și afirme și astfel veleitățile de a pune în cumpănă autoritatea acestuia, feudalii care puteau recurge direct la serviciile unor meșteri străini, special aduși în țară — sau chiar numai la comenzi anume făcute peste hotare — nu puteau fi prea numeroși. Cei mai mulți încercau să adopte — în măsura în care le era îngăduit de prerogativele voievodale și, mai ales, în funcție de propriile lor resurse materiale — modelele oferite de arta de curte și din cuprinsul marilor instituții religioase, folosind priceperea și munca meșterilor localnici. Fie că lucraseră, ca ajutoare, alături de unii meșteri veniți de peste hotare; fie că, uneori, cercetaseră amănunțit — ca oameni de meserie — sau că, alteori, văzuseră numai în treacăt asemenea modele, meșterii din țară, cărora li se cereau acum lucrări asemănătoare, au trebuit să facă o complexă operă de selecție a formelor și procedeelor — în funcție de materialele pe care le aveau la dispoziție, de rangul, de dorințele și de posibilitățile acelora pentru care lucrau — , dar totodată și o operă de adaptare a acestor forme și procedee la propria lor experiență, la ceea ce era și devenise tradițional, din punct de vedere artistic, societății din Țara Românească. Cum însă cerințele și posibilitățile feudalilor erau diferite, după cum diferit era și locul fiecăruia dintre ei în ierarhia feudală; cum, la rîndu-le, și meșterii, ei înșiși, erau mai mult sau mai puțin dotați și pricepuți, întreagă această operație de selecție și de adaptare din care va ieși sinteza dintre experiența devenită tradițională și ceea ce era nou, nu s-a putut face decît treptat, printr-un continuu și îndelungat proces a cărui cunoaștere deplină nu ne-o îngăduie încă materialul de care dispunem astăzi; tocmai etapele lui de început, atît de interesante — cele ce se situează cronologic în chiar epoca de care ne ocupăm acum și în primele decenii ale celei următoare — ne sînt mai puțin bine cunoscute.

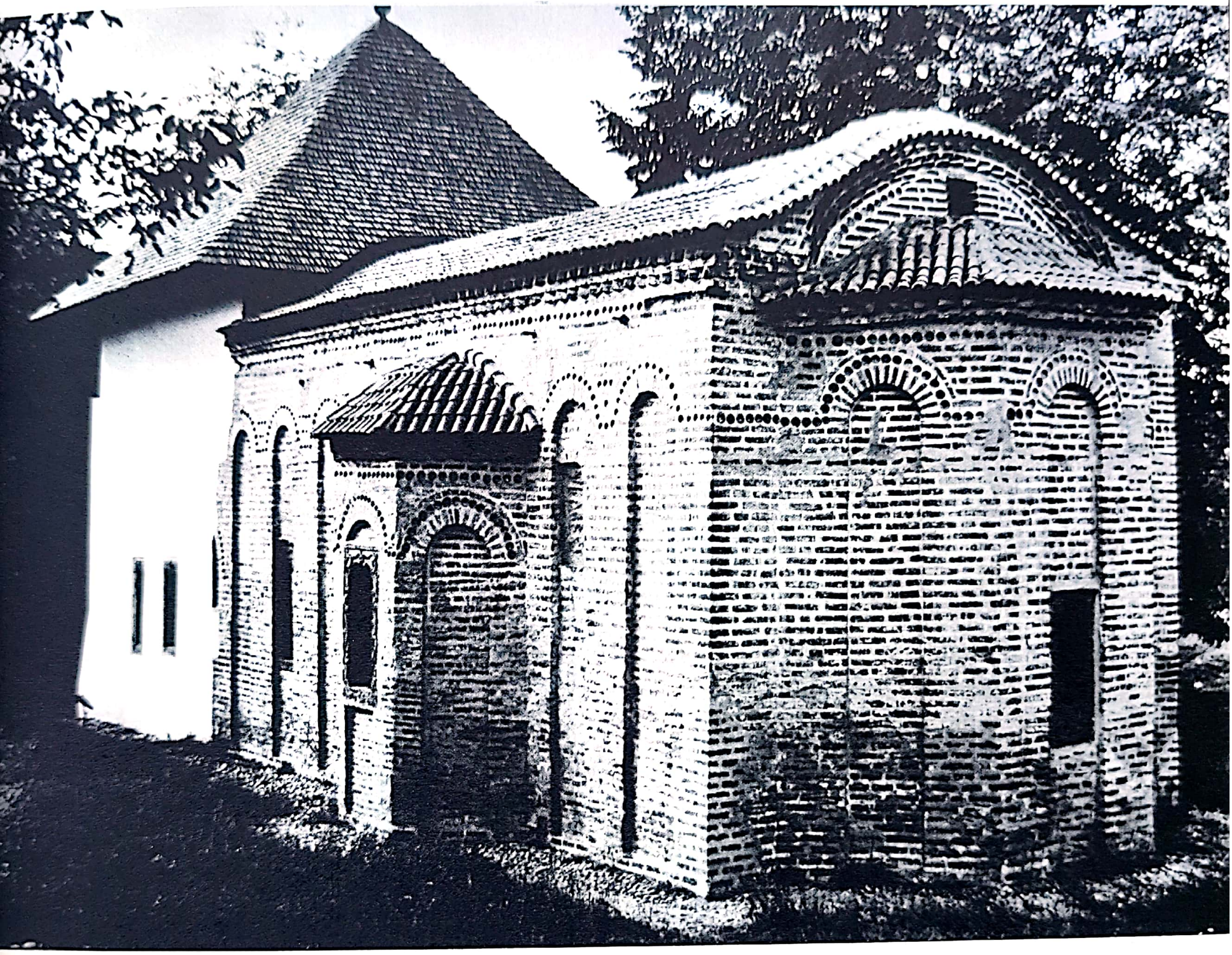
Cum în întregul ev mediu «cultura însăși a căpătat un caracter esențialmente teologic»[1], acceptarea unei anumite confesiuni însemna implicit intrarea în sfera culturii asupra căreia aceasta își exercita controlul și supremația. Recunoașterea de către patriarhia ecumenică a ierarhiei bisericești muntene însemna acceptarea confesiunii ortodoxe și deci deplina intrare

[1] Engels, *Războiul țărănesc german*, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

135. Rucăr.
Ruinele cetății de la Podul Dîmboviței.

Scanned with OKEN Scanner



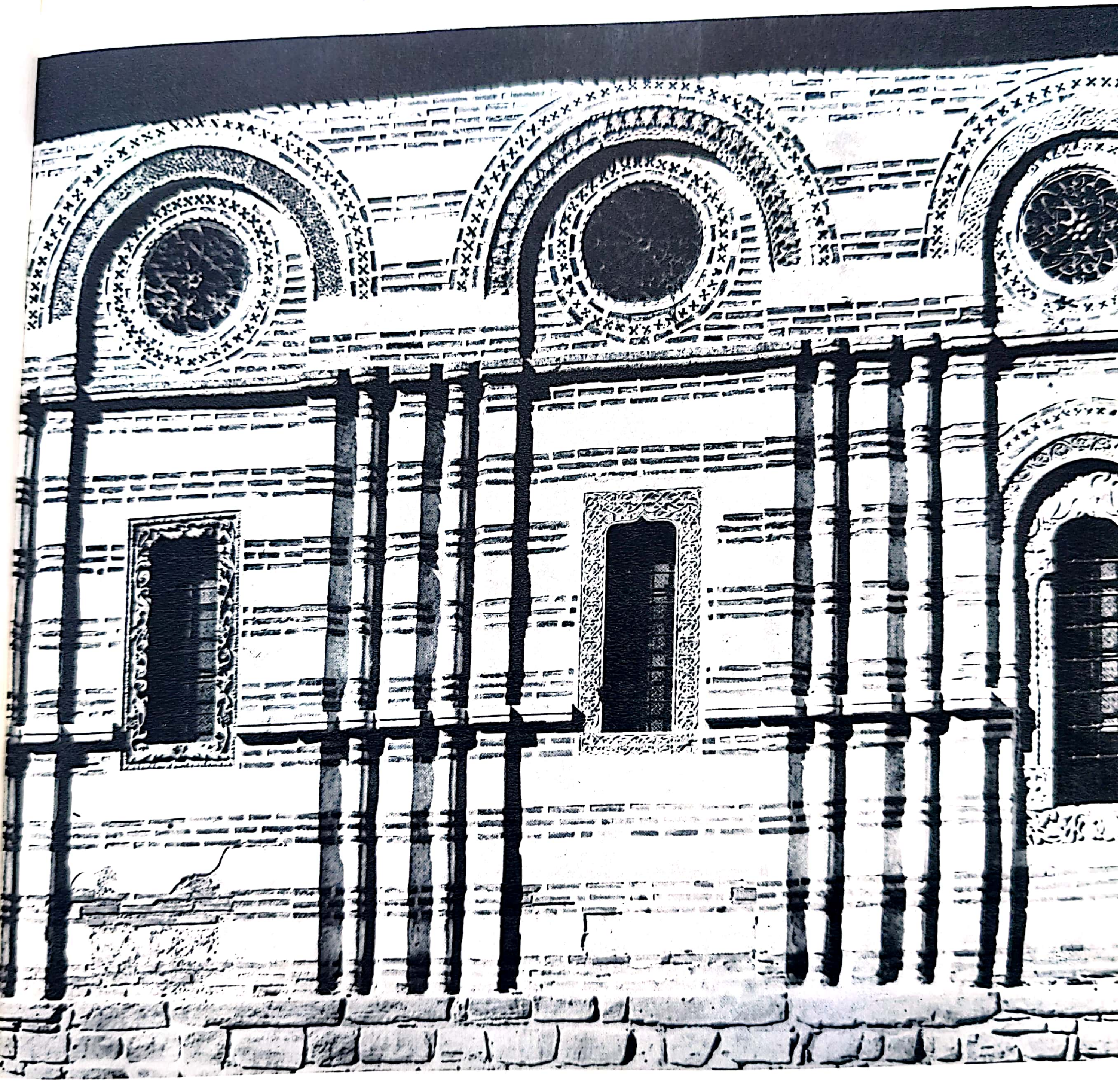
136. Cotmeana.
Biserica fostei mănăstiri.

Scanned with OKEN Scanner

137. *Mănăstirea Cozia.*
Biserica.

138. *Mănăstirea Cozia.*
Biserica.
Decorația fațadei (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner



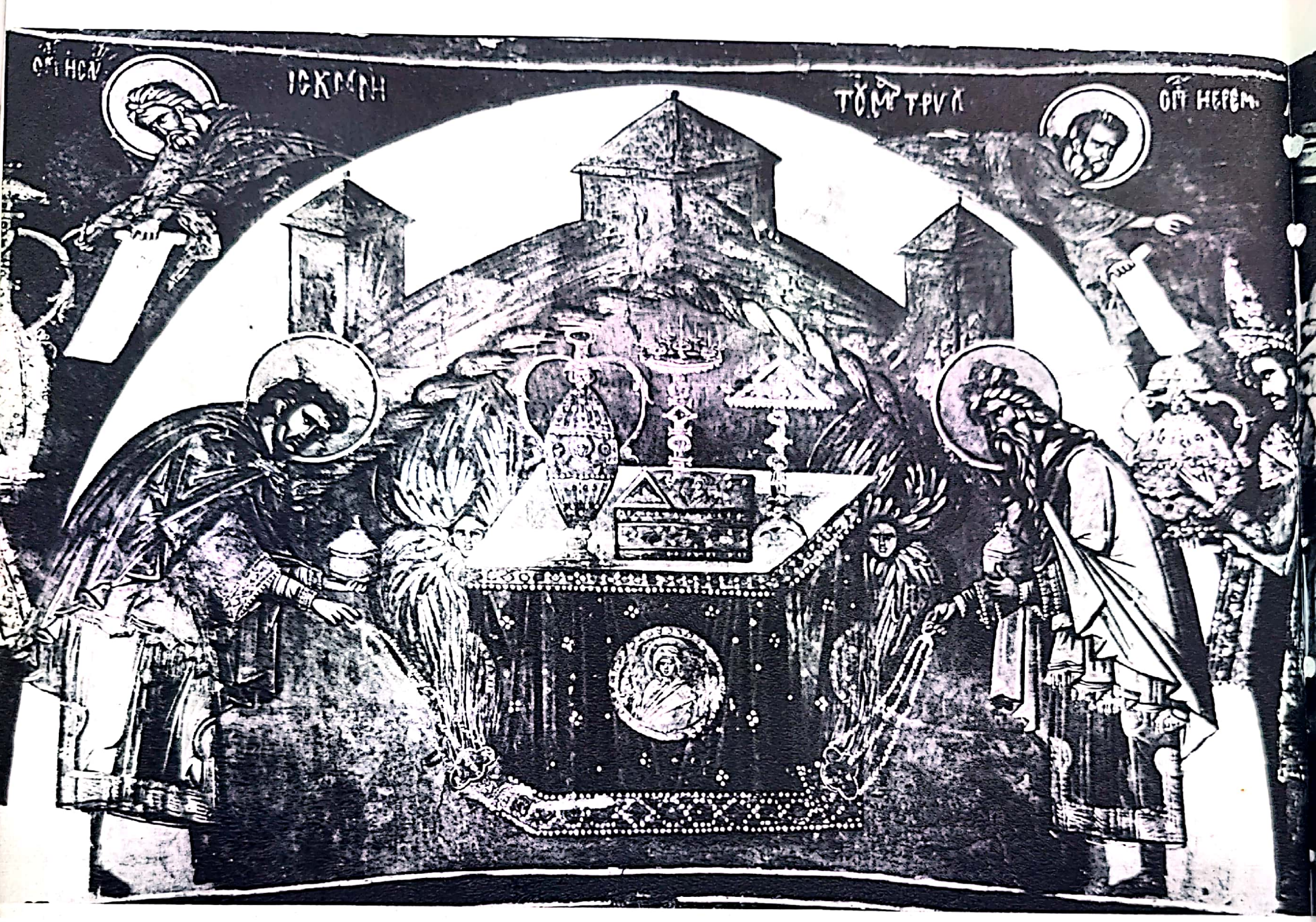
Scanned with OKEN Scanner

139. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Maica Domnului.

140. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
«Deisis.»

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



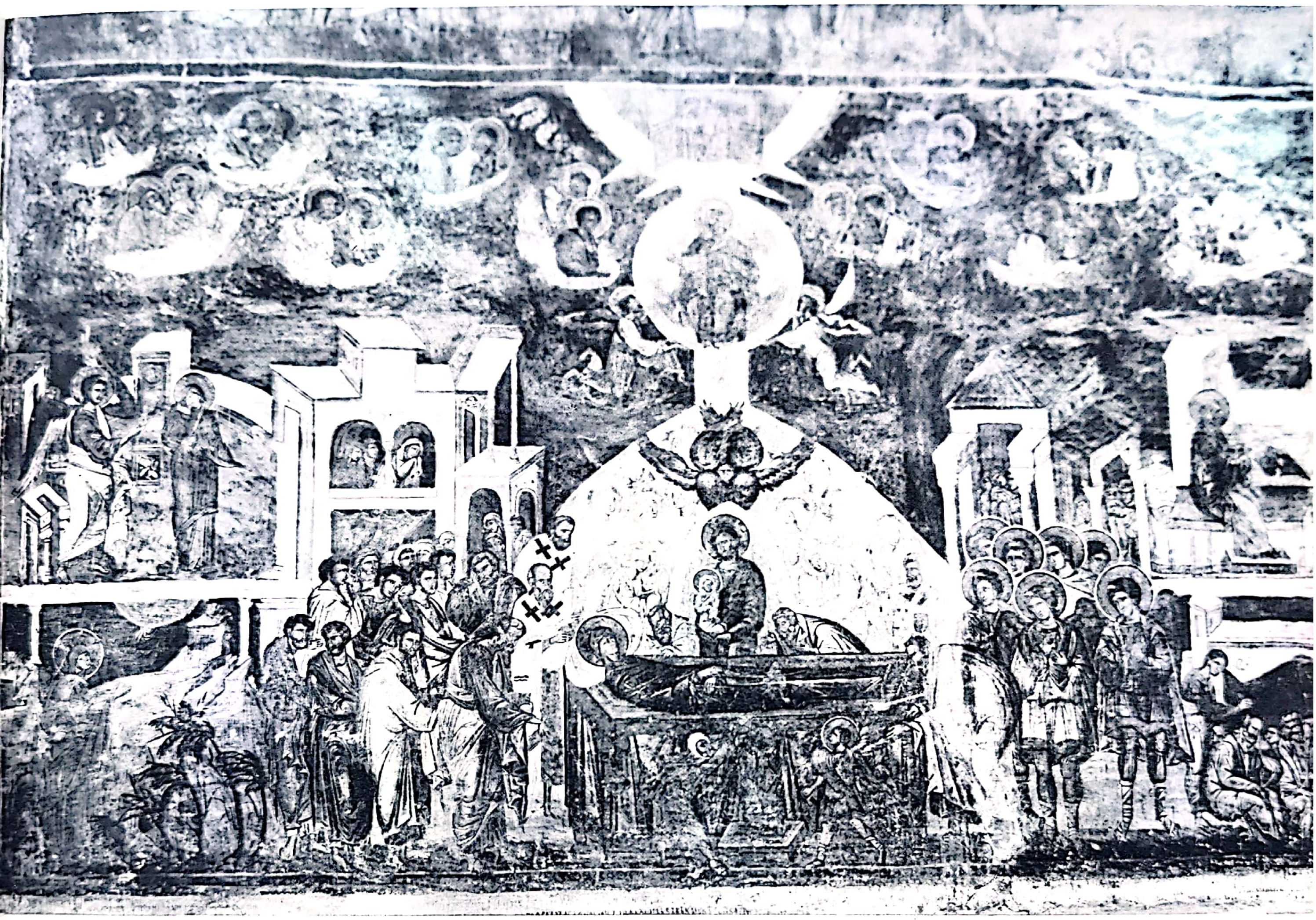
141. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Cortul mărturiei (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

142. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Împărtăşania apostolilor (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



143. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Arhiereu (din hemiciclul altarului).

144. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Adormirea Maicii Domnului.

Scanned with OKEN Scanner

145. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Schimbarea la față.

146. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Prezentarea Fecioarei la templu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

147. Curtea de Argeș.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Înmulțirea pîinilor (detaliu).

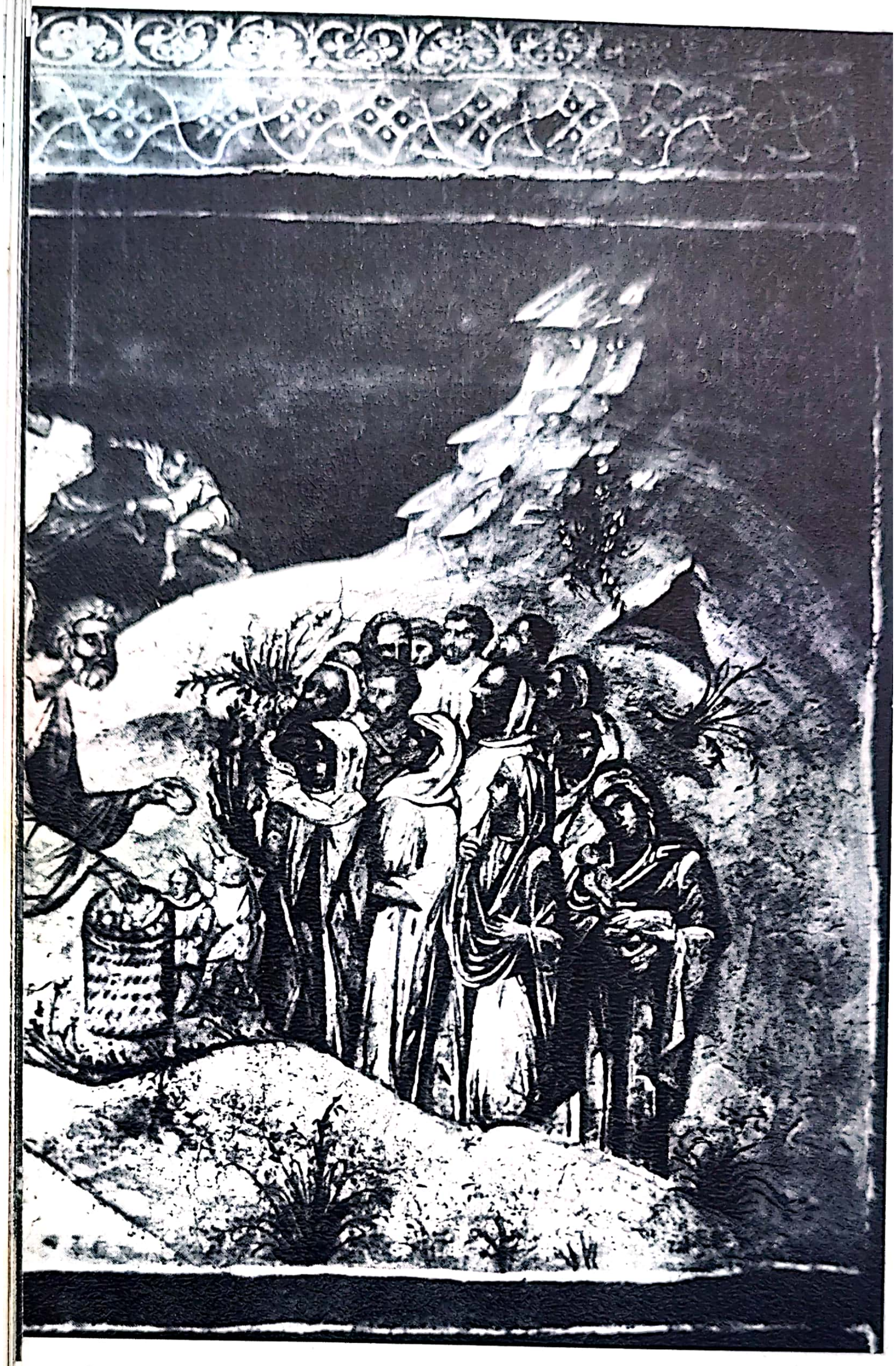
148. Curtea de Argeș.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Înmulțirea pîinilor (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

149. Curtea de Argeș.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Înmulțirea pîinilor (detaliu).

150. Curtea de Argeș.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Înmulțirea pîinilor (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner



151. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Înmulţirea pîinilor (detaliu).

152. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Sărutul lui Iuda.

Scanned with OKEN Scanner

153. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Spălarea picioarelor (detaliu).

154. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Recensămîntul lui Quirinus.

Scanned with OKEN Scanner

155
Bis
Pus

156
Or

Scanned with OKEN Scanner

155. Mănăstirea Cozia. Biserica mare (pronaos). Pustnici.

156. Tismana. Orar (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

157.

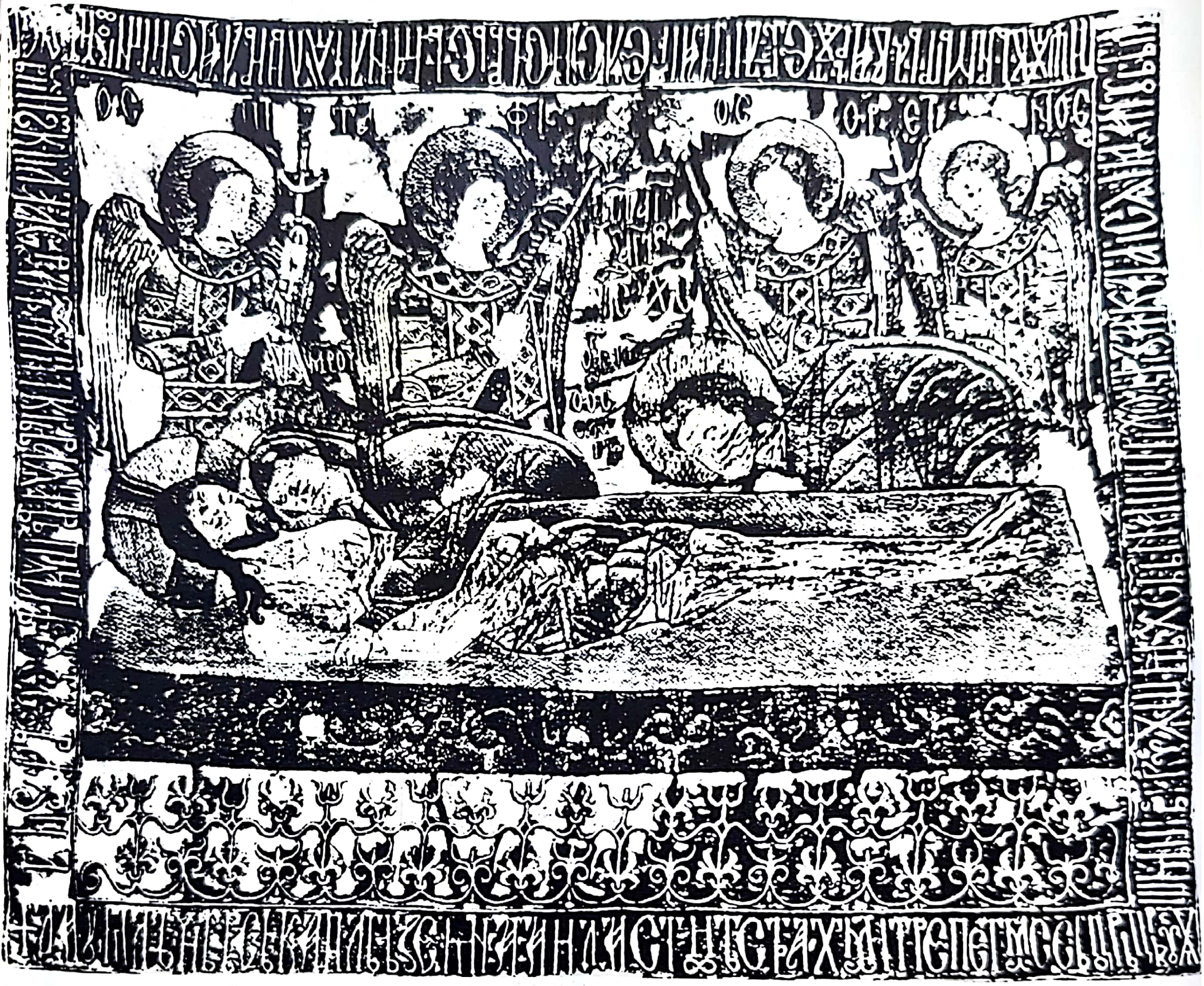
158.

Scanned with OKEN Scanner

157. Tismana. Orar (detaliu).

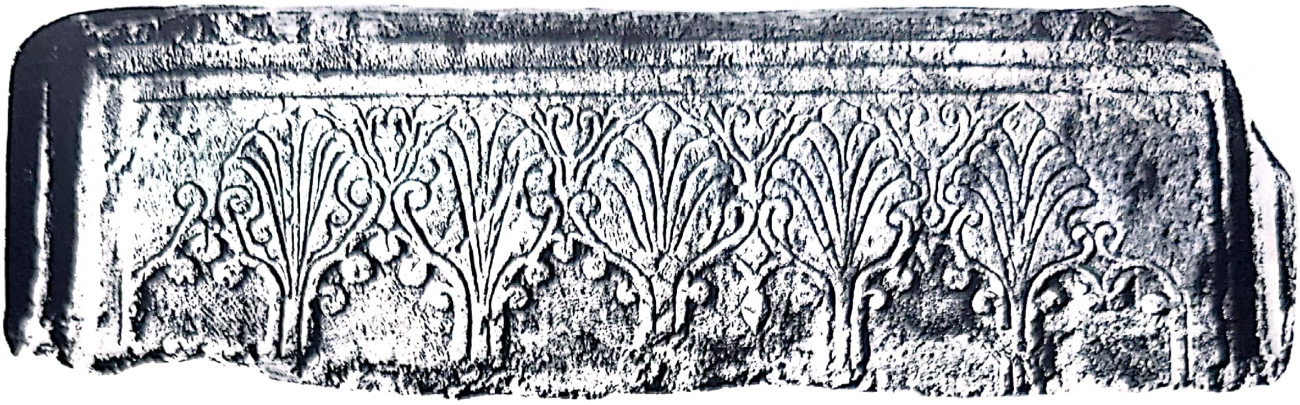
158. Tismana. Bederniță.

Scanned with OKEN Scanner



159. Cozia. Epitaf.

Scanned with OKEN Scanner



*160. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Lespede voievodală.*

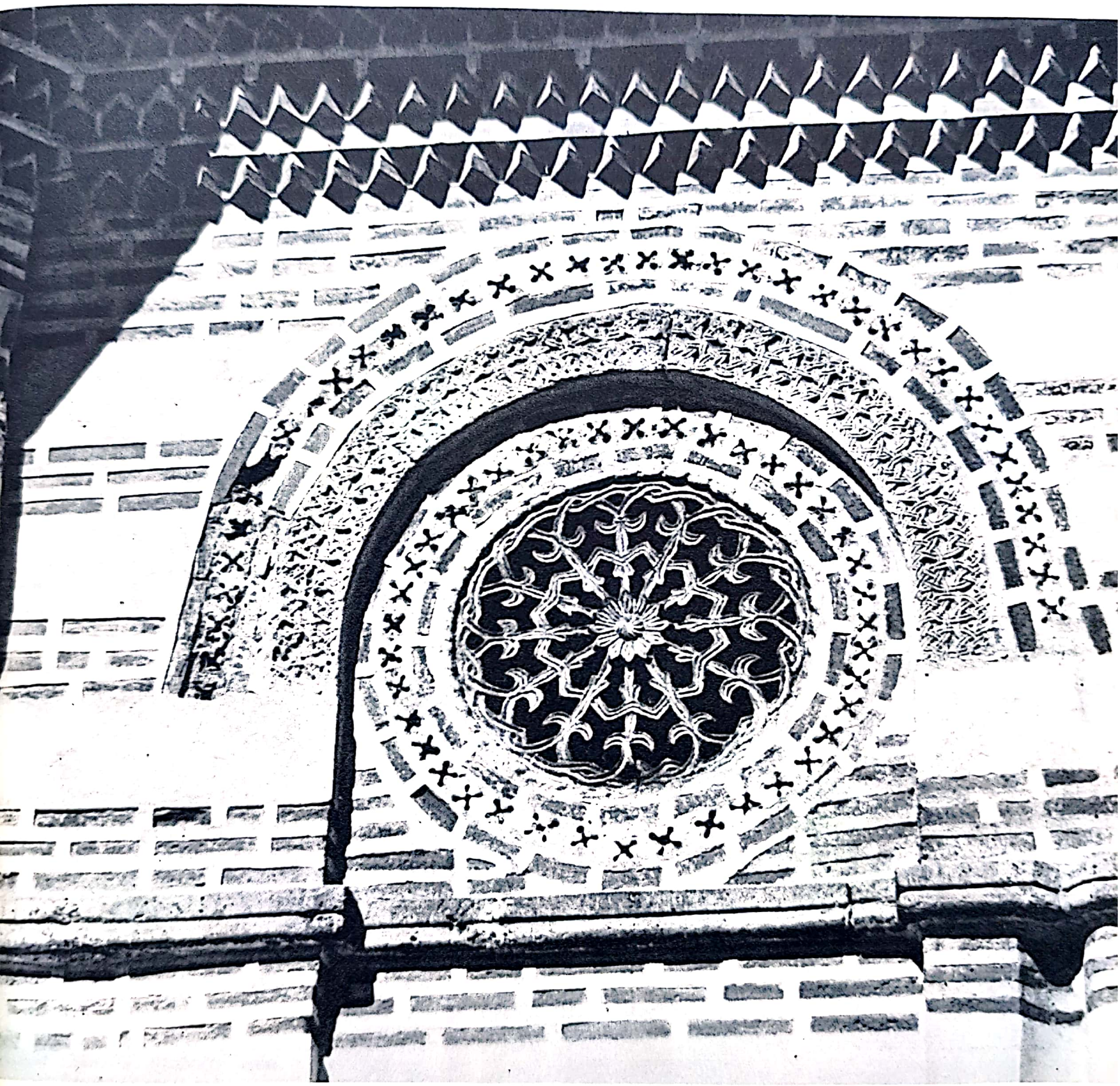
*161. Curtea de Argeş.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Lespede voievodală (detaliu).*

Scanned with OKEN Scanner

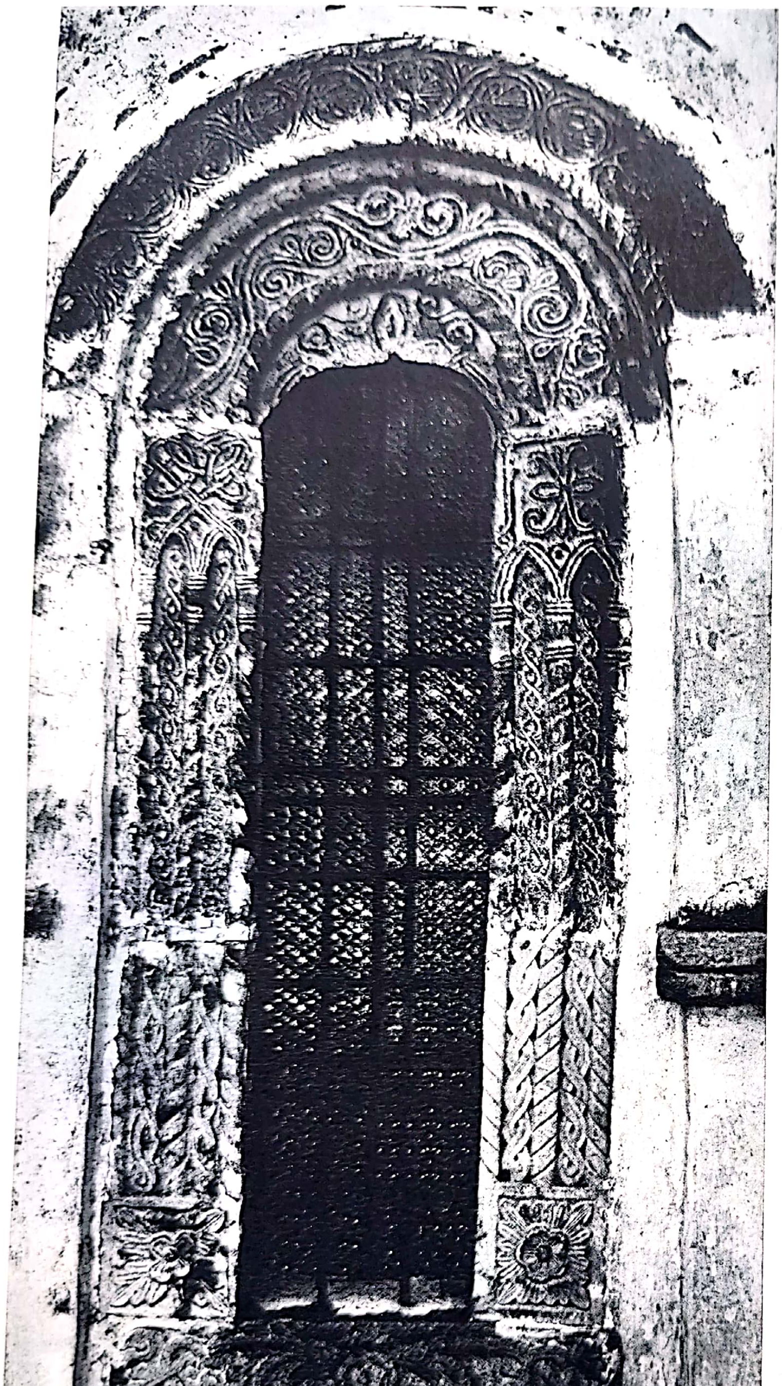
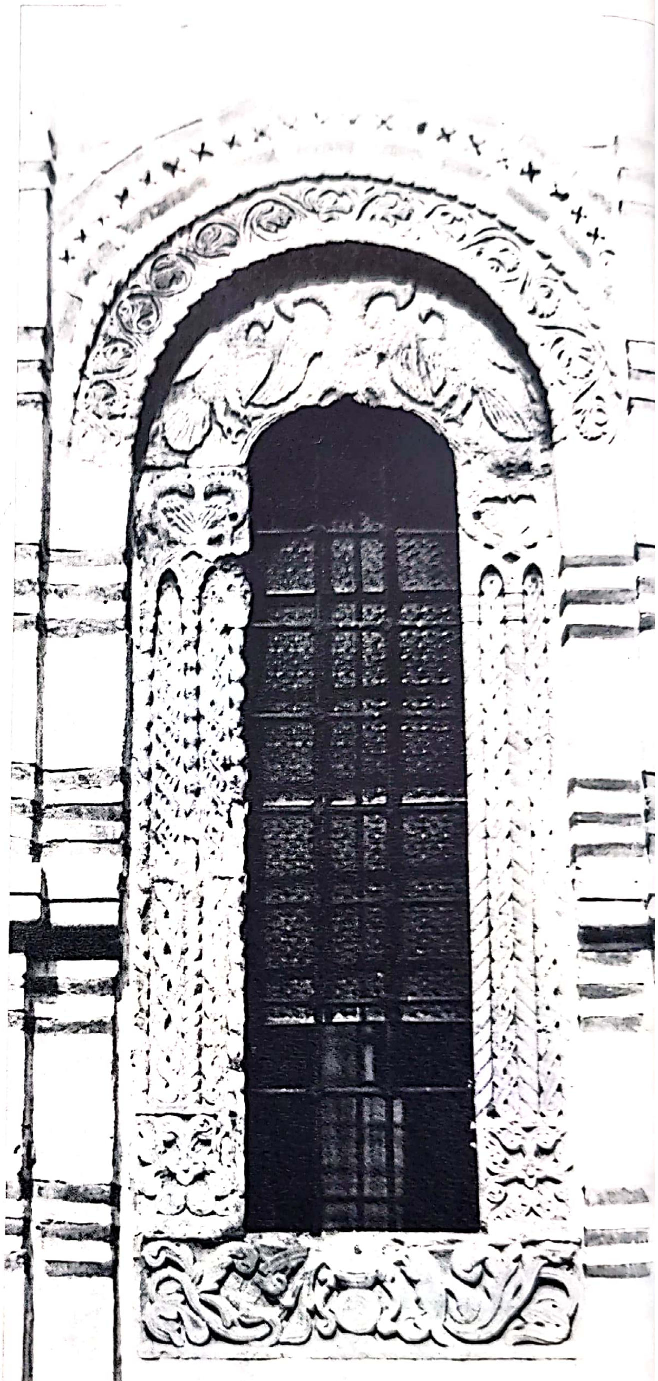
163. Mănăstirea Cozia.
Biserica Mare.
Rozetă ajurată (fațadă).

162. Curtea de Argeș.
Biserica Sf. Nicolae Domnesc.
Lespede funerară cu «gisant».

Scanned with OKEN Scanner

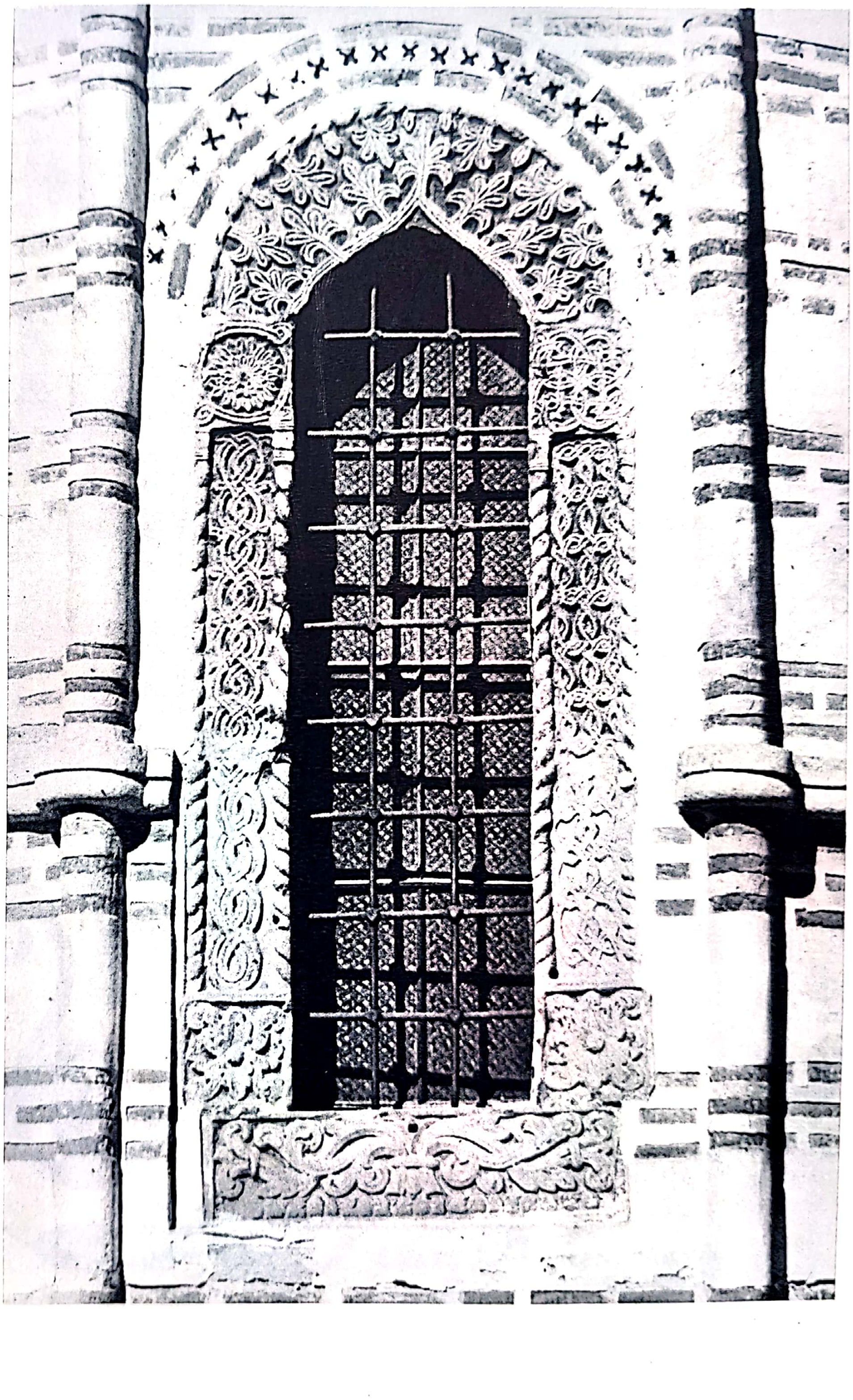


Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

164. Mănăstirea Cozia.
Biserica mare.
Chenar de fereastră
(decorație sculptată).

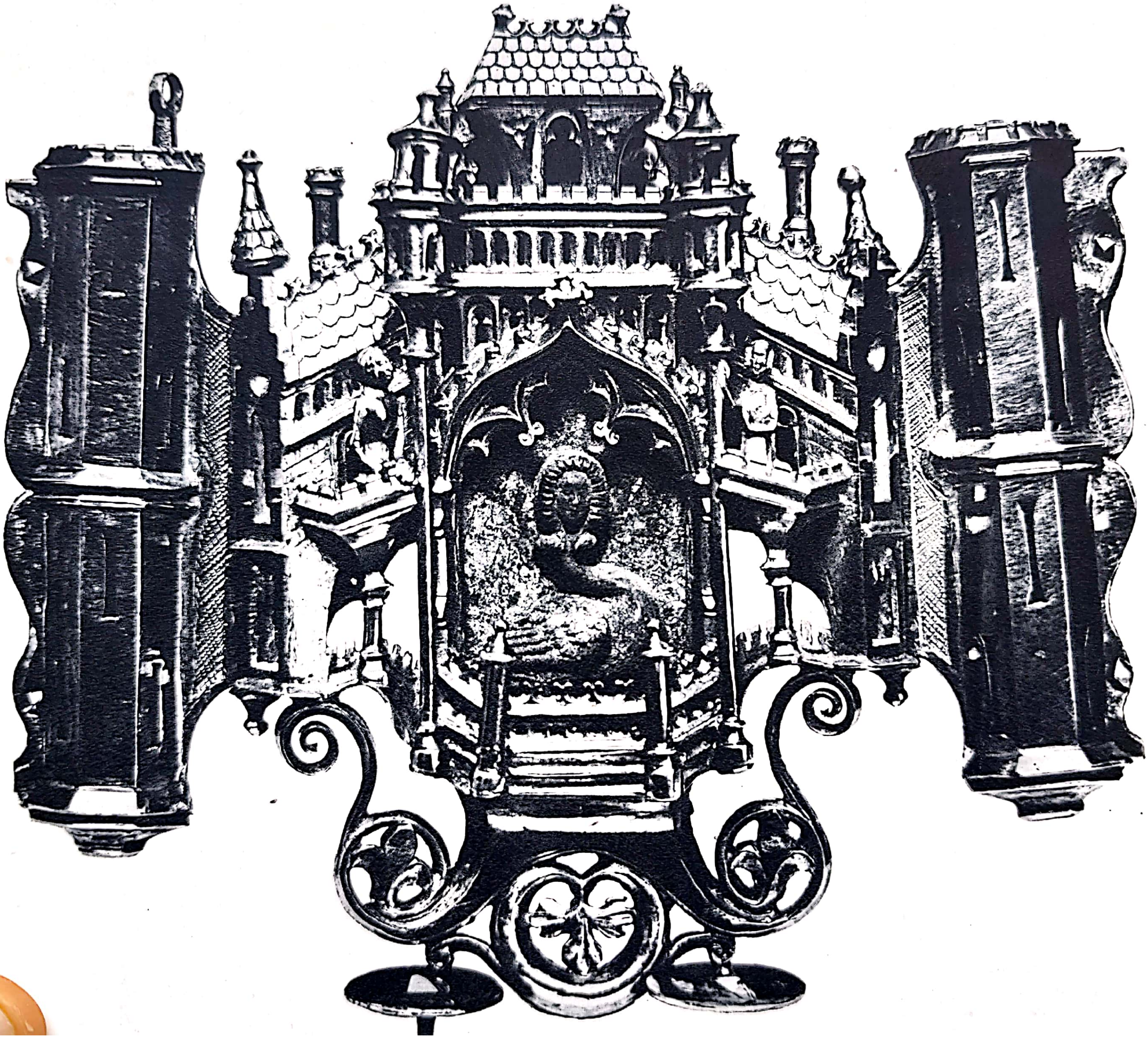
165. Mănăstirea Cozia.
Biserica mare.
Chenar de fereastră
(decorație sculptată).



166. Mănăstirea Cozia
Biserica mare.
Chenar de fereastră
(decorație sculptată).

Scanned with OKEN Scanner

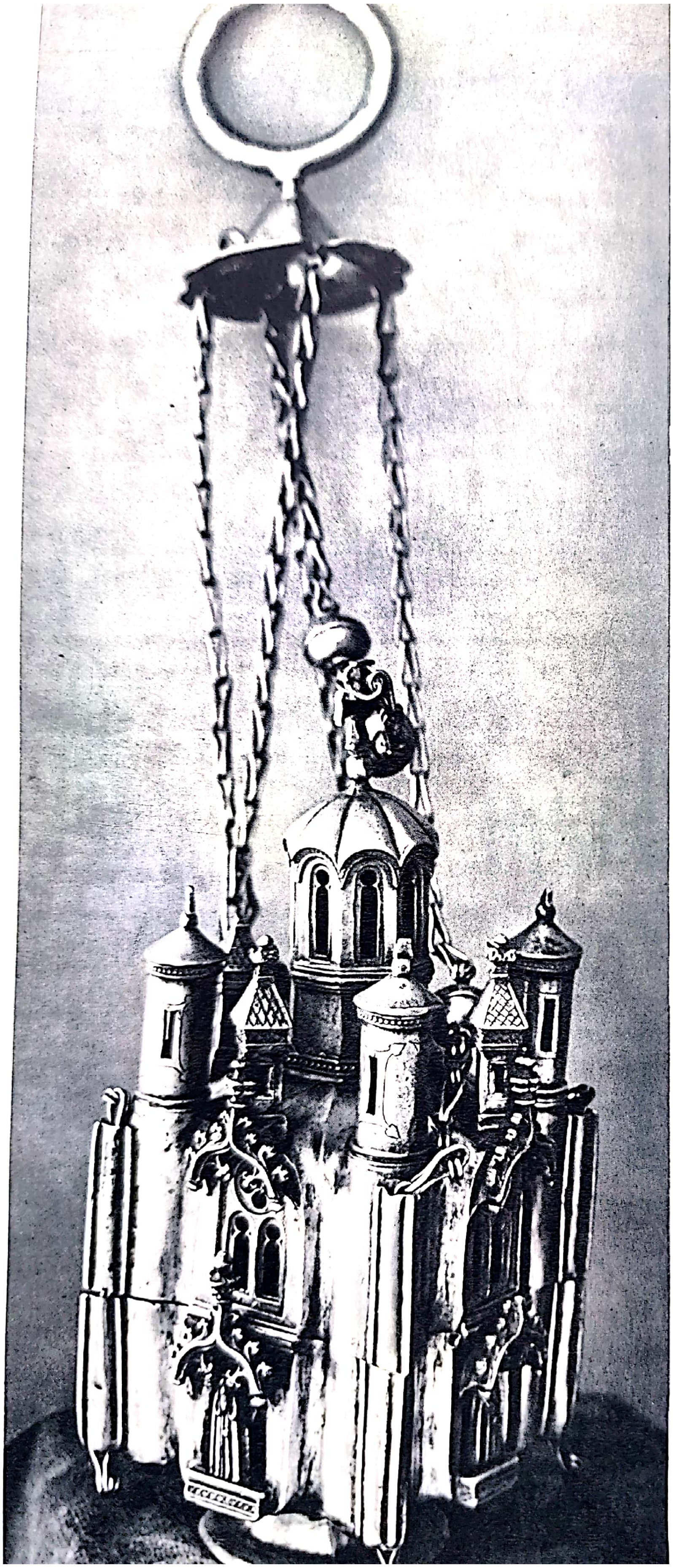
167. Pafta din mormîntul voievodal presupus a fi al lui Radu I.



Scanned with OKEN Scanner

168. Mănăstirea Tismana.
Ferecătura tetraevanghelului lui Nicodim.

Scanned with OKEN Scanner



169. *Mănăstirea Tismana. Cădelniță.*

Scanned with OKEN Scanner

a Țării Românești în sfera largă a culturii bizantine. Dar această cultură putea fi accesibilă — în funcție de cele două limbi de cult folosite în biserica ortodoxă — fie în forma ei grecească (a patriarhiei și a provinciilor Imperiului Bizantin), fie în forma slavă (a popoarelor din Balcani, vecine nouă). Deși primii mitropoliți și episcopi ai Țării Românești au fost greci — cum o dovedesc și actele lor, și inscripțiile puținelor obiecte de cult rămase de la unul dintre ei — totuși, atît în ce privește arta, cît și în ce privește întreaga cultură a epocii, legăturile directe cu Constantinopolul apar pe atît de puțin vădite, pe cît de puternice se arată a fi fost cele cu lumea slavă a Balcanilor. Departe de a fi rezultanta întîmplătoare a unei inegale păstrări a materialului, acest fapt își are explicația logică într-o serie de împrejurări istorice.

Prestigiul de care se bucurase în aceste regiuni cel de al doilea țarat bulgar explică — așa cum s-a văzut — de ce unele forme bizantine ajunseseră pe teritoriul viitoarei Țări Românești în prelucrări sud-slave, mai ales de nuanță bulgară. Tot astfel se explică și de ce, alături și împreună cu acestea, pătrunseseră aci prin intermediul limbii slave — ca limbă de cult, în încă rudimentar organizata biserică, și totodată ca limbă de cultură în genere — și acelea dintre elementele de cultură bizantină ce fuseseră cerute treptat de feudalitatea în formație a acestor regiuni. Ceea ce devenea deci necesar — în vederea și, mai ales, ca urmare a recunoașterii ierarhiei bisericești de către patriarhie — nu era decît o completare a moștenirii epocii precedente, cu unele forme artistice și elemente de cultură în genere, cerute de schimbarea — deocamdată mai mult de titulatură decît reală — pe care acest act o adusese în viața societății feudale din Țara Românească. Era normal ca, în acest scop, să se continue pe linia, devenită tradițională, a culturii slavone și a prelucrărilor sud-slave ale formelor bizantine, mai apropiate nu numai geografic, ci și ca nivel, de realitățile din Țara Românească.

Într-adevăr, la capătul unei tradiții culturale aproape milenare, Bizanțul atinsese un stadiu de rafinament cultural și artistic greu accesibil societății feudale din Țara Românească, stat abia format politicește și încă la începutul dezvoltării sale culturale. În cadrul statelor pe care le formaseră, popoarele slave din Balcani nu preluaseră încă din cultura și arta bizantină decît ceea ce fusese absolut necesar, ceea ce era lesne accesibil și ușor adaptabil unor culturi feudale începătoare. Ele prelucraseră apoi în funcție de nivelul lor de dezvoltare elementele primite, dînd astfel la iveală forme la un nivel mai apropiat de cel corespunzător fazei de dezvoltare în care se afla societatea din Țara Românească. Era normal deci ca, în primul rînd, de experiența lor să caute să profite învățații și meșterii din voievodatul de curînd constituit.

Tocmai în vremea cînd în Țara Românească se simțea acut nevoia îmbogățirii tezaurului ei cultural și artistic cu forme noi, cultura slavă din Balcani cunoștea o nouă fază de înflorire, de astă dată primul loc ocupîndu-l — mai ales în ceea ce privește arta — nu țaratul bulgar, ci cel sîrbesc. Ajungînd să cuprindă pentru cîtăva vreme cele mai pline de viață provincii europene ale Imperiului Bizantin, avînd dincolo chiar de hotarele sale sprijinul important al călugărilor din Athos și al unei însemnate părți din populația Salonicului (cel mai de seamă, după capitală, dintre centrele Imperiului Bizantin), țaratul sîrbesc adoptă o bună parte din formele artei paleologe, și le asimilează, le prelucrează, reușind apoi — începînd cu a doua jumătate a veacului al XIV-lea — să le transmită celorlalte popoare de confesiune ortodoxă în limbă slavă, pînă chiar în îndepărtatul Novgorod. Cînd, către mijlocul celei de a doua jumătăți a

Scanned with OKEN Scanner

secolului, Ţara Românească sub Vladislav I (1364—1377) ajunge în fruntea rezistenţei împotriva ofensivei desfăşurate de regatul maghiar, pe valea Dunării şi spre Balcani — ofensivă pusă sub egida catolicismului — această rezistenţă se manifestă (cum era normal pentru acea vreme) şi sub aspectul confesional de contraofensivă ortodoxă. Deşi patronată de patriarhia ecumenică, această contraofensivă va promova nu formele tradiţionale de artă ale capitalei Imperiului Bizantin, ci pe acelea adaptate momentului, viguroase şi mai uşor accesibile — pe care le oferea arta balcanică, în nuanţa ei sîrbească.

În prima jumătatea a secolului al XIV-lea, asupra artei din regiunile dintre Dunăre şi Carpaţi îşi exercitaseră influenţa, în aproape egală măsură, două curente: cel occidental-catolic, prin Ungaria şi Transilvania, şi cel bizantin-ortodox, prin regiunile balcanice (în special Bulgaria). Organizarea unei ierarhii canonice, ca urmare a întemeierii Ţării Româneşti, constituia însă acum un prim obstacol faţă de pătrunderea elementelor occidentale, aşa încît, de aci înainte această pătrundere se va mărgini aproape numai la domeniul culturii materiale şi mai ales al celei legate de viaţa curţii domneşti şi a marilor feudali.

Începînd deci de la mijlocul secolului al XIV-lea, Ţara Românească se încadrează astfel definitiv în aria civilizaţiei bizantine, ale cărei forme artistice vor pătrunde, în special, prin filiera sîrbească.

Arhitectura

Faptul că — drept urmare a transformărilor sociale, politice şi culturale prezentate mai sus — în Ţara Românească apar, în secolul al XIV-lea şi în prima jumătate a celui următor, unele monumente de o amploare, de un caracter şi de valoare artistică nemaiîntîlnită pînă aci, nu trebuie să ne facă să credem, totuşi, că întreaga arhitectură a vremii ar fi ajuns să se deosebească esenţial faţă de cea din trecut. Dimpotrivă, în ciuda caracterului inegal şi sporadic al materialului de care dispunem azi, se poate totuşi observa că, în genere, marea majoritate a construcţiilor epocii continuă linia tradiţiei secolelor precedente.

O tradiţie devine cu atît mai viguroasă, cu cît rădăcinile ei coboară mai adînc în trecut, dar — bineînţeles — numai dacă, în îndelungata sa existenţă, ea s-a putut adapta neîncetat condiţiilor nou apărute în viaţa societăţii ce a păstrat-o. Aşa se explică faptul — curios la prima vedere — că, la vremea de care ne ocupăm, noul îşi face mai puţin şi mai greu apariţia tocmai în arhitectura civilă, atît de legată de viaţa zilnică a oamenilor şi de sensibilă deci la transformările acesteia în funcţie de modificările în structura societăţii: tipurile de locuinţă fuseseră adaptate, în curs de veacuri, condiţiilor naturale ale ţării (climă, materiale de construcţie, sol etc.) şi continuau să se adapteze lent, din generaţie în generaţie, schimbărilor standardului de viaţă al celor ce le foloseau. Rezultanta acestei îndoite adaptări constituie condiţiile de confort pe care locuinţele epocii le puteau oferi.

Desigur, comparate cu cel de care ne bucurăm azi, aceste condiții de confort ale locuințelor din epoca de care ne ocupăm par cu totul rudimentare; dar, dacă ținem seama de nevoile și posibilitățile vremii, nu numai la noi ci pretutindeni, putem observa că meșterii de odinioară știau să satisfacă toate cerințele, încă foarte modeste, folosind toate mijloacele, încă foarte simple, de care dispuneau. Nivelul minim al confortului locuinței implica, totuși, cel puțin deplina ei adaptare la condițiile locale, rezultatul unei multiseculare experiențe. În ce privește însă satisfacerea cerințelor rezultate din condițiile de viață ale locuitorilor ei, nu trebuie uitat că, nicăieri, în tot cursul evului mediu — și deci nici în Țara Românească — acestea nu au fost decît relativ puține, putînd fi deci împlinite prin soluții realizabile cu mijloace materiale foarte reduse. Aceasta a făcut ca nici chiar locuințele celor mai avuți și puternici dintre oamenii vremii să nu poată depăși un anumit nivel de confort, maxim pentru acele timpuri. Ca urmare, tipurile de locuințe erau și trebuiau să fie puține și simple, iar programele, asemănătoare între ele, se amplificau și se dezvoltau lent, schimbarea lor fiind datorată nu atît dorinței de un mai mare confort, cît — mai ales — nevoii de lux și de fast. Dar fastul și luxul nu erau la îndemîna oricui pe acea vreme și ele nu constituiau scopuri în sine, ci — cum s-a arătat mai sus — mijloace folosite de domn și de unii dintre feudali (și nu de toți) pentru a-și marca poziția în societate și veleitățile de viitor; iar cum, în ce privește arhitectura locuințelor, fastul era greu de realizat, el își căuta alte domenii de manifestare (bijuterii, costum etc.). Ca urmare, între nivelul maxim atins de locuința unui țăran liber mai avut și media la care se situa locuința negustorului sau a micului feudal de pildă, diferențele erau încă, la această vreme, mai puțin marcate decît între locuința acestuia din urmă și cea a unui mare feudal.

Casele țărănești, construite aproape exclusiv din materiale puțin durabile (lemn, în regiunile bogate în păduri, chirpici sau împletitură de nuiele lipită cu lut, în celelalte), au dispărut aproape fără urmă. Destul de puținele resturi date la lumină de săpăturile arheologice sînt suficiente însă pentru a arăta că ele nu se deosebeau prea mult, nici ca tip, nici ca tehnică de lucru, de cele din epoca anterioară. Se întîlnesc, astfel, bordeie (necăptușite sau căptușite cu lemn ori cu piatră), semibordeie și — mai rar în săpăturile de pînă acum — case de suprafață, în genere cu una sau două încăperi, răspunzînd minimelor cerințe de confort ale nivelului de trai al țărănimii, atît de la noi, cît și de pretutindeni în Europa acelei vremi. Nu numai că tipul de locuință nu se modifică față de epoca anterioară, ci nici chiar tipul de așezare rurală: mici, satele de tip adunat, de pildă, își au puținele lor locuințe dispuse nu după o schemă geometrică prestabilită, ci așezate în funcție de teren și, desigur, și de unele elemente de vegetație, azi de mult dispărute. Chiar în singurul caz de sat fortificat din această vreme cunoscut pînă azi — Coconi — elementele de fortificație sînt tot cele folosite în aceste părți încă din preistorie, astfel încît numai inventarul locuințelor diferențiază net așezarea de una din epoca feudalismului timpuriu, de pildă.

Tîrgurile erau, la această vreme, destul de numeroase, dar asupra lor date sigure, arheologice, avem încă și mai puține decît cu privire la sate, astfel încît numai prin confruntarea acestor date cu cele pe care ni le oferă pentru epocile următoare izvoarele scrise (descrierile călătorilor), putem reconstitui — pînă în prezent, doar vag și numai ipotetic — aspectul lor: el

Scanned with OKEN Scanner

trebuie totuși să fi fost destul de asemănător cu acela al unor sate de tip adunat. Casele din cuprinsul acestor tîrguri erau, ca și cele din sate, construite din aceleași materiale puțin durabile, așa cum, de altfel, se vor menține și în secolele următoare. Despre transformările pe care le vor fi suferit tipurile de locuință în vederea adaptării lor la activitatea meșteșugărească sau comercială a celor ce le locuiau, nu știm aproape nimic. Construcții cu caracter obștesc — hale, « case de sfat » etc. — nu se cunosc, în cuprinsul tîrgurilor vremii, cum nu avem știre nici de incinte fortificate, de zid, care să le fi înconjurat; dar nu trebuie să ne explicăm aceasta numai prin aceea că ele ar fi putut scăpa, pînă acum, cercetărilor — aflate încă într-o fază de început — ale arheologilor: astfel de construcții ar fi implicat existența unei mult mai avansate organizări a obștii tîrgului, decît chiar aceea care se vădește în epoca imediat următoare. Putem bănui cel mult că, la această vreme, în jurul unora dintre tîrguri existau șanțuri adînci și palănci. Cunoscînd însemnătatea pe care — atît în Europa răsăriteană (Imperiul Bizantin și cnezatele rusești), cît și în cea apuseană — au avut-o, în viața orășenească medievală, lăcașurile de cult, este caracteristic faptul că nu avem din această vreme nici un fel de știre, nici măcar din izvoare, despre existența vreunei biserici orășenești de zid, afară doar de cea catolică din Cîmpulung, ale cărei temelii au fost recent dezvelite sub actuala biserică a Bărăției. Am putea astfel doar bănui că, în tîrgurile în care (ca la Cîmpulung, Rîmnicul Vîlcii și chiar Curtea de Argeș) se stabiliseră colonii mai numeroase de sași — obligați, prin situația lor de izolare în mijlocul românilor la o mai mare solidaritate de grup și obișnuiți, din locurile lor de baștină, cu tipuri de locuințe și de așezare mai apropiate de cele urbane — vor fi existat, eventual, cartiere sau străzi cu « regim închis » și chiar, poate, și case pe două nivele.

În ce privește locuințele feudalilor, pînă astăzi nu cunoaștem nici măcar urmele uneia singure, fie ea de mic, fie de mare feudal. Cum, totuși, știm cu certitudine că ele trebuie să fi fost destul de numeroase, faptul acesta nu se poate explica decît prin aceea că, cel puțin în marea lor majoritate, ele nu se deosebeau prea mult, ca materiale de construcție, de locuințele celorlalte pături sociale, fiind și ele clădite din lemn. În acest caz, trebuie să mai amintim că dacă asemenea reședințe vor fi fost — așa cum s-a presupus cu cîțiva ani în urmă — fortificate, totuși întăriturile de care ele dispuneau erau și ele tot de lemn sau din materiale puțin durabile, căci altfel ar fi greu de înțeles cum de ele ar fi putut dispărea, toate, fără urmă.

Dacă, așa cum se presupune în genere, cele două ruine de clădiri din piatră de rîu, aflătoare în curtea Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș sînt urmele unei curți voievodale din secolul al XIV-lea — ceea ce constituie astăzi o problemă căreia numai noi săpături arheologice efectuate acolo i-ar mai putea da, eventual, un răspuns hotărît — am ști că asemenea reședințe erau, la vremea aceea, încă foarte modeste. Clădirea presupusă a fi servit drept locuință domnească a avut un plan dreptunghiular, doar cu un parter înălțat deasupra unor pivnițe neboltite și despărțit în trei încăperi prin două ziduri diafragme sprijinite, la nivelul pivnițelor, pe largi arce transversale. O prispă, situată pe latura lungă dinspre nord, completa clădirea.

La Tîrgoviște, săpăturile reluate în ultimii ani — de astă dată sistematic — au dat la iveală resturile unei case domnești datînd, după toate probabilitățile, de la sfîrșitul secolului al XIV-lea (vremea domniei lui Mircea). Ele se află cuprinse în actualul complex al curții domnești ce se găsea, pe atunci, la marginea de sud a orașului, în punctul cel mai bine întărit în mod natural al platformei ce domină lunca Ialomiței. Casa domnească propriu-zisă era de plan pătrat, cu ziduri groase de 2,50—3,00 metri, avînd probabil un singur nivel peste pivnițele neboltite. Mai multe nu se pot constata decît cu greu azi, din cauza transformărilor suferite de complexul curții în veacurile următoare. La Nord de casa domnească și în imediata ei apropiere, se află o bisericuță de plan treflat reconstruită, pe vechile temelii, în veacul al XVI-lea sau chiar al XVII-lea, iar azi aflată în ruină. Nucleul acesta atît de modest, și care n-a început să se extindă decît în cursul secolului al XV-lea, ne îngăduie să bănuim caracterul încă și mai modest al curților boierești din aceeași vreme.

Arhitectura militară a trebuit să se bucure — în condițiile istorice prezentate mai sus — de o mare dezvoltare. Izvoarele amintesc adesea rolul însemnat pe care l-au jucat unele cetăți din aceste regiuni: cetatea Severinului, de pildă, a cunoscut, în timpul lungii și frămîntatei sale cariere (secolele XIII—XVI) nenumărate distrugeri, refaceri și transformări, astfel că, deoarece cercetarea vastelor și impresionantelor ei ruine e încă în curs, nu ne este cu putință, pînă în prezent, să atribuim, cu certitudine, unei anumite perioade și unei anumite stăpîniri, vreuna din părțile complexului ei.

Vecinătatea primejdioasă a Imperiului Otoman a impus, în a doua parte a epocii de care ne ocupăm, o fortificare a liniei Dunării, prin construirea, pe malul stîng al acesteia, a unui întreg șir de cetăți, destinate a apăra principalele vaduri: Turnu, Giurgiu, Brăila. Adesea arse și refăcute, în cursul luptelor româno-turce din secolele al XV-lea și al XVI-lea, ele au fost apoi transformate și mărite de către Imperiul Otoman ce le luase în stăpînire și — în sfîrșit — demantelate sistematic în urma păcii de la Adrianopole (1828). Săpăturile arheologice și cercetarea izvoarelor istorice au putut dovedi că în secolul al XV-lea ele aveau, în ce privește suprafața ocupată, mai degrabă caracterul unor castele. În ce privește elementele de fortificare însă, nu numai că ele foloseau judicios toate avantajele pe care le putea oferi terenul (legătură permanentă cu Dunărea, atît pentru comunicații, cît și pentru alimentarea cu apă, de băut sau necesară umplerii șanțurilor etc.), ci erau și prevăzute cu toate mijloacele de apărare cunoscute pe atunci de arta militară. Astfel, de pildă — după descrierea unui apusean ce contribuise la recucerirea ei de către creștini, în 1445 — cetatea Giurgiului construită din piatră, pe un plan pătrat, avea colțurile întărite cu turnuri în prismă pătrată, curtine înalte, prevăzute cu galerii de lemn pentru adăpostirea arcașilor și șanțuri largi ce se puteau umple cu apele Dunării. Zidită în vremea domniei lui Mircea, ea reprezenta tot ce putea fi mai perfecționat pe acea vreme în materie de construcții militare, așa încît reluarea ei, mai tîrziu, de către creștini, doar în urma unui destul de scurt asediu, nu se explică decît prin faptul că — așa cum remarcă descrierea amintită — ea nu fusese adaptată între timp folosirii, acum pe scară din ce în ce mai largă, a artileriei de asediu, iar garnizoana ei se lăsase lesne descurajată la vederea efectelor artileriei atacatorilor.

În afara fortificațiilor din regiunile dunărene, nu se mai cunosc decît alte două mici castele, situate în partea muntoasă a țării și care pot fi atribuite acestei epoci. Nici unul, nici celălalt nu putea cuprinde o garnizoană mai mare de 30—40 de oameni și ambele sînt azi destul de ruinate. Primul se află lîngă Căpățîneni, pe cursul superior al Argeșului (la vreo 30 km din sus de orașul Curtea de Argeș) și prezintă două faze de construcție: celei mai vechi îi aparține un donjon prismatic, pe plan pătrat, construit din piatră brută și care ar putea data din a doua jumătate a secolului al XIV-lea; celei de-a doua, o incintă de piatră și cărămidă, în trapez foarte alungit, întărită la colțuri cu turnuri cilindrice, și datînd, probabil, din veacul al XV-lea. Așezarea acestui castel pe o creastă izolată de pe versantul unei văi ce se închide la cîțiva kilometri mai sus, ne indică rolul său de refugiu. La rîndul lor, izvoarele istorice ne arată că el a servit — ce e drept, în secolul al XVI-lea — drept adăpost al tezaurului domnesc și, uneori, drept închisoare.

Cu totul altul era rostul celui de al doilea castel, situat la nord de Rucăr (fig. 135). De plan aproximativ romboidal, avînd unul dintre colțurile mai ușor accesibile întărit cu un turn semicilindric, el era menit să supravegheze, în apropierea graniței și într-un punct deosebit de dificil, însemnatul drum comercial ce lega — prin pasul Branului și apoi pe valea Dîmboviței — Brașovul, atît cu Cîmpulungul, cît și cu Tîrgoviștea.

Dacă în cuprinsul tuturor acestor monumente de arhitectură militară ne este greu să surprindem ceva din preocupările artistice ale vremii, aceasta nu se datorează numai stării de ruină în care ele se găsesc azi, ci și faptului că, urmărindu-se realizarea unor programe strict militare, la construirea lor s-au folosit numai procedee tehnice foarte simple, iar preocuparea pentru decorație a lipsit aproape cu desăvîrșire.

Ca pretutindeni în epoca feudalismului, și în Țara Românească a acestor vremuri, cele mai de seamă realizări ale artei construcției sînt monumentele de cult. Prin însuși programul lor, acestea ridicau probleme tehnice complexe (trasarea și construirea de ziduri poligonale sau curbe, acoperirea unei suprafețe destul de vaste cu sisteme complicate de boltire, turle ce trebuiau susținute etc.), iar decorația lor trebuie să reflecte, prin calitatea și bogăția ei, întreg prestigiul de care se bucura instituția însăși a bisericii în societatea feudală.

Arhitectura religioasă a vremii ne este cunoscută astăzi prin cîteva monumente încă bine păstrate și prin cîteva altele în ruină. Toate acestea sînt fie ctitorii domnești, fie cel puțin înălțate cu ajutorul domniei și toate, iarăși — cu excepția, eventual, a Bisericii Domnești din Curtea de Argeș, asupra rostului căreia vom reveni — sînt biserici de mănăstire sau care au aparținut unor instituții organizate monastic. Documentele vremii mai amintesc însă, în afară de aceste cîteva monumente pe care le vom prezenta mai jos, și de alte mănăstiri, despre care adesea nu știm exact nici cînd, nici de cine anume au fost construite și ale căror biserici, unele au fost înlocuite cu lăcașuri mai noi (Snagov, Dealu), altele ni s-au păstrat doar ca ruine încă necercetate (ca Vișina, de pildă); în sfîrșit, pentru cîteva, chiar locul așezării lor ne-a rămas necunoscut (Strugalea, Bolintin). Numărul destul de mare al mănăstirilor din acea vreme (cele cunoscute măcar cu numele nu pot reprezenta decît doar o parte dintre cele ce existau); faptul că izvoarele istorice ne amintesc încă de la vremea recunoașterii mitropoliei Țării Românești despre călugării aflători acolo, toate acestea dovedesc netemeinicia

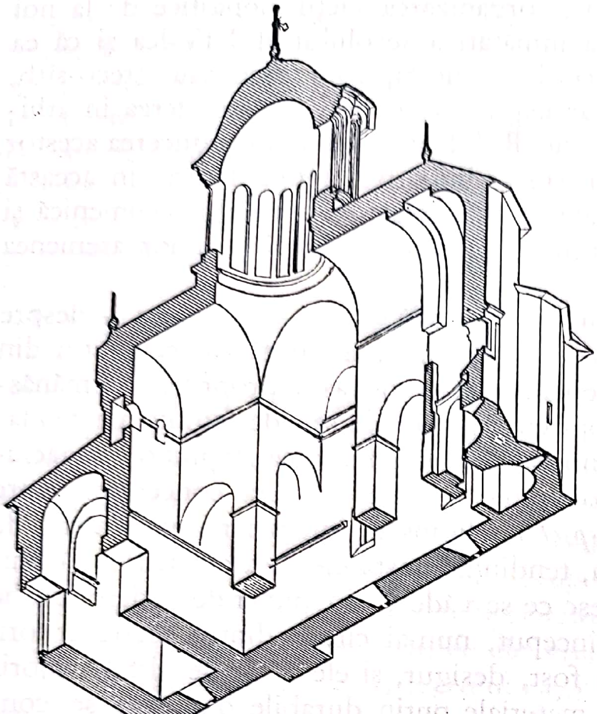
Scanned with OKEN Scanner

mai vechii păreri că întemeierea primelor mănăstiri și organizarea vieții monastice de la noi ar fi întîrziat pînă pe la mijlocul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIV-lea și că ea s-ar datora exclusiv inițiativei călugărului sîrb Nicodim — de fapt, un grec sau greco-sîrb, venit din regiunea Vidinului — a cărui activitate ar explica totodată și pătrunderea în arhitectura noastră a unora dintre elementele sud-dunărene. Rolul principal în introducerea acestor elemente la noi l-a avut — cum s-a arătat mai sus — inițiativa domniei care, în această privință, a fost ajutată și de ierarhia bisericească, ale cărei legături cu patriarhia ecumenică și cu toate bisericile de sub egida acesteia, au creat condițiile prielnice vehiculării unor asemenea forme.

Faptul că, printre mănăstirile cunoscute numai documentar, se află și una — Strugalea — despre care știm precis că nu a fost ctitorie domnească, ci boierească, ne arată că, cel puțin din primii ani ai veacului al XV-lea, marii feudali începuseră să-și zidească propriile lor mănăstiri. Situate pe domeniile feudale, acestea erau proprietăți personale sau de familie ale feudalilor și în cuprinsul lor trebuiau să se înalțe, zi și noapte, pentru fericirea stăpînilor, rugăciunile socotite a le fi acestora atît de necesare, într-o vreme în care întreaga concepție despre lume era teologică. Dar aceasta nu era decît *aspectul* religios al întemeierii unor astfel de mănăstiri: de fapt ele marcau, sub această aparență, tendința constantă — caracteristică fărîmițării feudale — către autonomia domeniului boieresc ce se vădea, din punct de vedere juridic și administrativ, în privilegiul «imunității». La început, numai cîteva dintre aceste ctitorii boierești au fost de zid, căci cele mai multe vor fi fost, desigur, și ele — ca de altfel majoritatea lăcașurilor de cult ale vremii — din aceleași materiale puțin durabile din care se construiau, obișnuit, și locuințele. Totuși, rolul acestor puține lăcașuri de zid în difuziunea și prelucrarea în sens autohton a tipurilor și elementelor de decorație folosite mai întîi în ctitoriile domnești a fost deosebit, și el a crescut pe măsură ce ele au devenit mai numeroase. Astfel se face că, la începutul secolului al XVI-lea, vom putea constata două linii deosebite în dezvoltarea arhitecturii religioase: una a ctitoriilor domniei și marilor feudali, alta, a celor datorate feudalilor mijlocii și mici, avîndu-și caracteristici din ce în ce mai precis conturate, rezultate dintr-o treptată prelucrare a tipurilor și elementelor decorative întîlnite, în epoca de care ne ocupăm acum, la ctitoriile domnești.

Primul monument religios de mare amploare înălțat în Țara Românească — și, totdeodată, cel mai vechi edificiu păstrat pînă astăzi în bună stare — este biserica sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, aflată încă în curs de zidire în 1351/52 și terminată, cum se va vedea, pînă la pictura ce o împodobește, cam cu un deceniu mai tîrziu.

Ținînd seama de faptul că monumentul este deosebit de vast pentru acea vreme — ca dimensiuni el întrece, cu o singură excepție, toate celelalte monumente contemporane, de acest tip, cunoscute pînă azi — ne putem îndoi de părerea, azi îndeobște admisă, că el ar fi fost destinat să servească drept biserică a curții domnești. Într-adevăr, oricît de mare am presupune fastul de care voia să se înconjoare domnia la mijlocul secolului al XIV-lea, totuși amploarea edificiului depășea cu mult nevoile unei curți domnești nu încă pe deplin formate și a cărei etichetă era, deci, doar pe cale de a se constitui. Pare deci mult mai plauzibilă ipoteza mai veche, părăsită apoi, că monumentul era destinat să adăpostească instituția bisericească cea



Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Perspectivă axonometrică.

mai înaltă a întregii ţări, mitropolia însăşi. În acest caz, construirea bisericii încă din 1351/2 — deci într-o vreme cînd pe lîngă domn funcţiona în fapt un înalt ierarh, a cărui autoritate nu era recunoscută încă, în drept, de către patriarhie — ţine tocmai de acţiunea întreprinsă de voievod în vederea obţinerii acestei recunoaşteri.

Biserica Domnească (fig. 134) este de plan « în cruce greacă înscrisă » şi anume de tipul zis « complex ». În naosul cu puţin mai lung decît larg, patru stîlpi determină careul central pe care, prin intermediul pandantivilor, se sprijină turla. Patru bolţi în semicilindru, dispuse în cruce — două în axul longitudinal şi două în cel transversal — leagă acest pătrat, pe trei părţi cu zidurile încăperii, pe cea de a patra, însă — spre est — , bolta prelungindu-se, dincolo de stîlpii ce despart naosul de altar, şi deasupra acestei din urmă încăperi. Aceste patru bolţi marchează, atît în plan, cît şi în elevaţie, braţele crucii grece de la care vine numele acestui tip de edificiu, ele fiind situate mai sus decît celelalte patru bolţi — tot semicilindrice dar dispuse toate longitudinal — cuprinse între braţele crucii şi colţurile încăperii. Două din aceste din urmă bolţi — cele din colţurile nord-est şi sud-est — se prelungesc şi deasupra încăperilor proscomidiei şi diaconiconului. Spre est, dincolo de altar şi de aceste două din urmă încăperi, edificiul se încheie cu trei abside — circulare în interior şi în trei laturi la exterior — corespunzătoare, ca înălţime şi lăţime, încăperilor de care sînt alipite.

Scanned with OKEN Scanner

Un pronaos — de aceeași lățime cu naosul, dar foarte îngust și de aceeași înălțime cu navele laterale — precede naosul.
La exterior (fig. 134) — fiecare din elementele structurale ale monumentului fiind acoperit separat — crucea greacă se degajă perfect, trei dintre brațele ei terminîndu-se cu frontoane semicirculare, iar cel de al patrulea, cel din răsărit, cu absida centrală. În mijloc, de pe baza ei pătrată, se înalță turla, decorată cu 16 firide, dintre care 12 oarbe și patru — situate în axele longitudinal și transversal — străpunse de ferestre înalte și subțiri. Decorația fațadelor în piatră și cărămidă este de o mare sobrietate: ea se reduce la sublinierea — prin judicioasa folosire a cărămizii aparente — a elementelor structurale ale monumentului. Arcadele turlei și ale frontoanelor, precum și cornișele, sînt conturate prin șiruri de cărămizi așezate pieziș, în dinți de fierăstrău. Alternanța șirurilor de bolovani de rîu, înecați în mortarul alb, cu cîte 2—5 asize de cărămizi, dă fațadelor o bicromie ce le împiedică să fie monotone. Piatra cioplită se reduce la cîteva blocuri de tuf calcaros, folosite la colțuri și la tamburul turlei [1]. Datorită acestei sobrietăți a decorației, dimensiunilor sale considerabile și, mai ales, proporțiilor sale fericite, edificiul dă privitorului acea senzație de echilibru pe care o dau, în genere, monumentele « clasice ».
Ar fi greu de presupus că o asemenea construcție, de un tip și de proporții neîntîlnite pînă atunci pe pămîntul Țării Românești, ar putea fi opera unor meșteri pămînteni. Deși tipul « complex » este numit și « constantinopolitan », (tocmai pentru că el se întîlnește mai ales în capitala Imperiului Bizantin și destul de rar în provinciile acestuia) avem motive să credem că nu din Constantinopol au venit constructorii monumentului de la Argeș. Într-adevăr, acesta prezintă unele particularități constructive (acoperirea spațiilor dintre brațele crucii cu bolți semicilindrice longitudinale, nu cu bolți în cruce sau cu calote și, mai ales, faptul că încăperea altarului este de aceeași lărgime cu distanța dintre stîlpii de susținere ai turlei), particularități care, în cadrul tipului « complex » nu se întîlnesc niciodată la monumentele din Constantinopol și nici chiar la cele din orașele strîns legate de capitală — ca Mesemvria, de pildă — dar care apar la prelucrările provinciale balcanice ale tipului. La Argeș, programul ceruse realizarea unui monument cît mai spațios, ceea ce se putea obține mai lesne, adoptîndu-se tipul « constantinopolitan »; dar procedeele tehnice folosite — hotărîte de înșiși meșterii ce realizau edificiul, în funcție de propria lor experiență de constructori — sînt, în ce privește stabilirea « școalei » căreia aceștia i-au putut aparține, mult mai concludente decît « tipul ».
Monumentul de la Argeș este o deplină reușită, tocmai pentru că el nu este o copie fidelă a vreunui alt monument, ci o creație bine concepută, rezultată din folosirea judicioasă a tot ceea ce, din cunoștințele și experiența meșterilor, putea fi folosit pentru satisfacerea programului cerut de domnia Țării Românești.
Monument important, reprezentînd, desigur, și pentru contemporani o mare realizare tehnică și artistică, Biserica Domnească nu pare să mai fi fost vreodată, mai tîrziu, imitată în ce

[1] Actualele ancadramente de piatră, decorate cu sculpturi, ale ferestrelor aparțin unei reparații din secolul al XVIII-lea. Pare probabil ca la origine să nu fi existat nici un fel de ancadramente de piatră, ferestrele fiind tratate, în acest caz, întocmai ca cele, cu o retragere spre interior, ale turlei.

privește arhitectura, în Țara Românească. Deși epocii de care ne ocupăm acum îi mai putem atribui eventual încă două monumente « în cruce greacă » înscrisă, totuși între acestea și Biserica Domnească din Curtea de Argeș există marcate deosebiri ce ne arată că prototipurile lor trebuiesc căutate în alte părți.

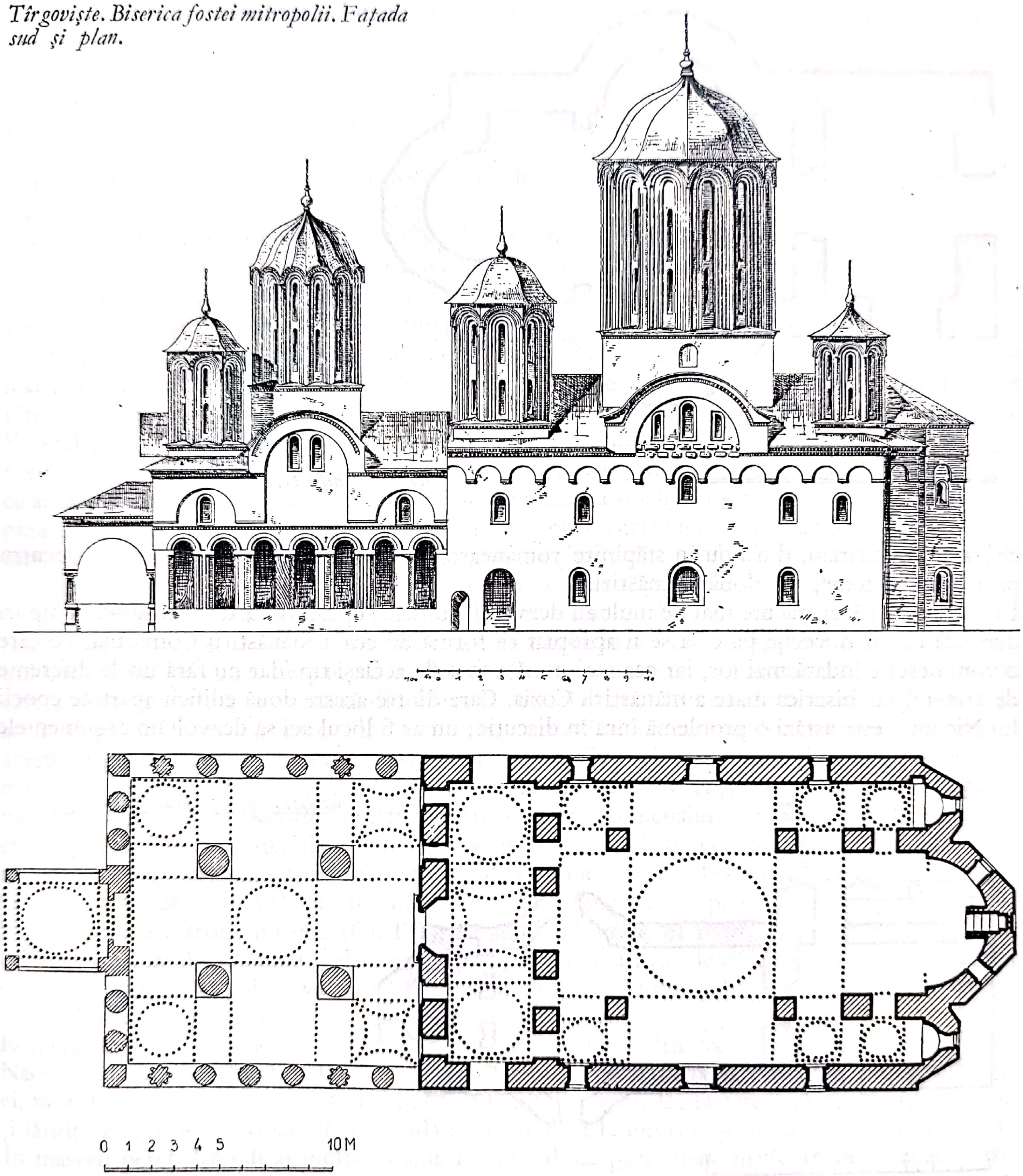
Acestei epoci se presupune că i-ar fi aparținut, în forma ei inițială, biserica mitropoliei din Tîrgoviște, monument remarcabil ca proporții și realizare — înlocuit, din nefericire, la sfîrșitul secolului trecut cu o construcție pe de-a-ntregul nouă. Aci însă, cele patru spații cuprinse între brațele crucii și colțurile naosului erau acoperite, nu cu bolți semicilindrice ca la Domneasca din Argeș, ci cu calote. De asemenea, deasupra încăperilor prescomidiei și diaconiconului se ridicau două turle mici, altele două mai mari acoperind capetele încăperii de plan dreptunghiular — întocmai ca la Argeș — a pronaosului. Atît folosirea calotelor, cît — mai ales — înmulțirea numărului turlelor leagă acest monument de prelucrările sîrbești ale planului în cruce greacă înscrisă. Ca înfățișare, datorită celor cinci turle, biserica mitropoliei din Tîrgoviște se deosebea net de cea din Curtea de Argeș: în locul senzației de echilibru deplin pe care ne-o dă aceasta din urmă, aspectul monumentului tîrgoviștean creea una de oarecare agitație. Fațadele par să fi fost tencuite încă de la început, dar ar fi greu de spus dacă decorația lor — o cornișă în dinți de fierăstrău rezemată pe un șir de arcade — era originară sau contemporană adăugirilor făcute monumentului în secolul al XVI-lea și despre care vom vorbi mai departe.

Mica biserică din Hîrtești prezintă celălalt tip de plan în cruce greacă înscrisă, cel zis « simplu ». Ea are o singură absidă, în ax (rotundă în interior și în trei laturi la exterior), proscomidia fiind redusă la o simplă mică nișă în grosimea zidului; în ce privește diaconiconul, el a fost, fie tratat la fel și ulterior astupat, fie dintru început omis, dat fiind că, în această formă, devenea prea puțin util. La exterior, fațadele — azi de multă vreme tencuite, dar poate, la origine, placate cu cărămidă aparentă — sînt deosebit de simple. Baza turlei este în prismă pătrată, avînd însă colțurile teșite oblic. În genere, monumentul se leagă de o serie de biserici din Macedonia sîrbească și în special de cea de la Zaum, de care se deosebește însă prin chipul în care sînt boltite spațiile dintre brațele crucii (semicilindri transversali la Hîrtești, longitudinali la Zaum). În ce privește data, biserica din Hîrtești poate aparține fie sfîrșitului epocii de care ne ocupăm, fie, mai de grabă, mijlocului primei jumătăți a secolului al XVI-lea spre care ne îndreaptă atît unele particularități ale textului pisaniei, cît și chipul în care este tratată decorația turlei.

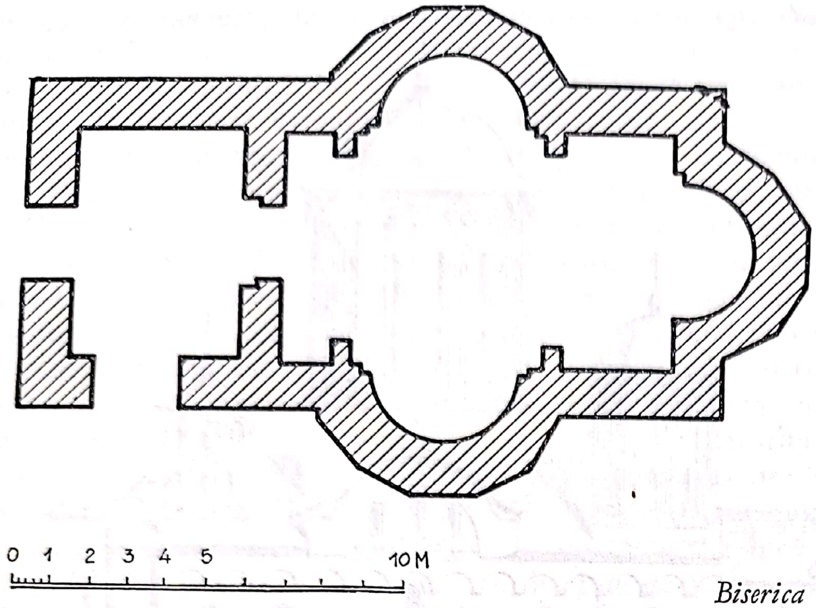
Celelalte lăcașuri de cult din Țara Românească ale acestei epoci aparțin toate unor tipuri de edificiu cu abside laterale iar, dintre ele, cele dintîi asupra cărora avem știri documentare sau date arheologice sînt cele două ctitorii ale mai sus amintitului călugăr Nicodim.

Cea mai veche dintre acestea, Vodița, întemeiată între 1371—1373 cu ajutor domnesc, a încetat să mai funcționeze prin 1374—1376, cînd regiunea de la vest de Severin, în care ea se află, a fost temporar ocupată de regatul maghiar catolic, care pe atunci nu putea tolera o mănăstire de rit greco-oriental, tocmai în punctul unde stăpînirile sale pătrundeau între granițele a trei state ortodoxe. Obștea călugărească s-a mutat, ca urmare, în apropiere, dar în hotarele Țării Românești, întemeind o nouă mănăstire la Tismana, astfel încît — Vodița reintrînd,

Tîrgoviște. Biserica fostei mitropolii. Fațada sud și plan.



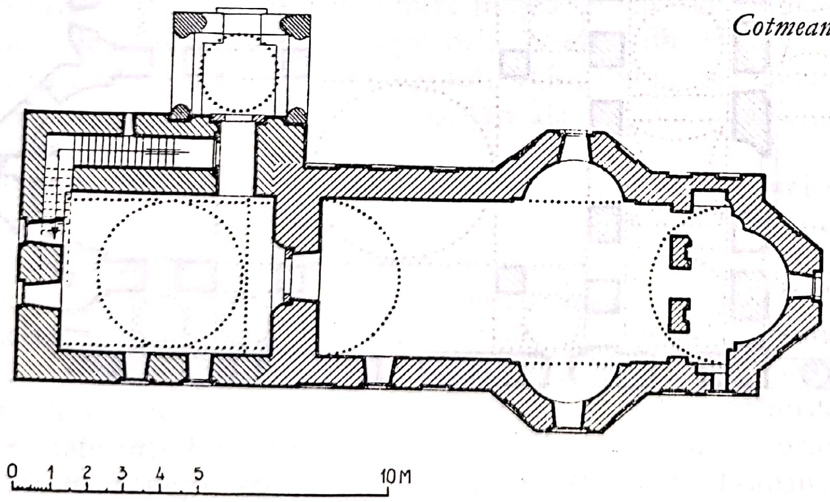
Scanned with OKEN Scanner



Biserica Vodița II. Plan.

cîțiva ani mai tîrziu, din nou în stăpînire românească — ea a putut beneficia, dar nu pentru prea multă vreme, de două mănăstiri.
La Vodița, săpături făcute mai de mult au dezvăluit ruinele suprapuse a două biserici de tipuri diferite: cea mai veche pare să se fi apropiat ca formă de cea a mănăstirii Cotmeana, pe care o vom descrie îndată mai jos, iar cea mai nouă a fost de același tip (dar nu fără unele diferențe de tratare) cu biserica mare a mănăstirii Cozia. Care dintre aceste două edificii aparține epocii lui Nicodim este astăzi o problemă încă în discuție; nu ar fi locul aci să dezvoltăm argumentele

Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri. Plan.



pe care se sprijină cele două soluții contradictorii ce i s-au dat pînă acum și, cu atît mai puțin, să susținem una dintre ele.

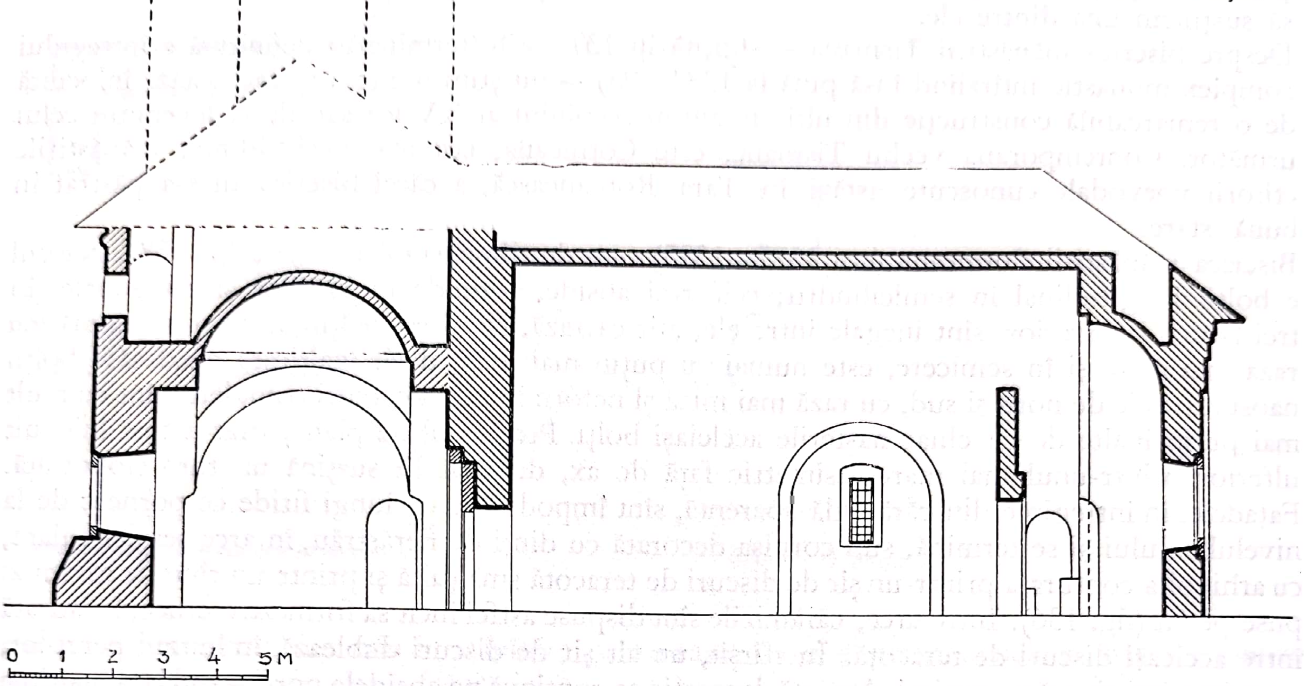
Despre biserica mănăstirii Tismana — sfințită în 1377—78 (terminarea definitivă a întregului complex monastic întîrziind însă pînă la 1384—95) — nu știm nimic, ea fiind astăzi înlocuită de o remarcabilă construcție din ultimii ani ai secolului al XV-lea sau de la începutul celui următor. Contemporană vechii Tismane, este Cotmeana, cea mai veche dintre mănăstirile ctitorii voevodale cunoscute astăzi în Țara Românească, a cărei biserică ni s-a păstrat în bună stare.

Biserica mănăstirii Cotmeana (cca 1377—1385) este de dimensiuni modeste (p. 158). Naosul e boltit longitudinal în semicilindru; cele trei abside, rotunde în interior și poligonale (în trei laturi) la exterior, sînt inegale între ele, atît ca rază, cît și ca înălțime: cea răsăriteană, cu raza mai mare și în semicerc, este numai cu puțin mai joasă decît înălțimea maximă a bolții naosului; cele de nord și sud, cu rază mai mică și neformînd semicercuri complete, sînt cu mult mai puțin înalte de cît chiar naşterile aceleiași bolți. Pronaosul de plan pătrat a fost înlocuit ulterior printr-unul mai mare, asimetric față de ax, destinat să susțină un turn clopotniță. Fațadele, în întregime din cărămidă aparentă, sînt împodobite cu lungi firide ce pornesc de la nivelul solului și se termină, sub cornișa decorată cu dinți de fierăstrău, în arce semicirculare, cu arhivolta conturată printr-un șir de discuri de teracotă smălțuită și printr-un rînd de cărămizi puse pe lat (fig. 136). Între arce, cărămizile sînt dispuse astfel încît să formeze o cruce, încadrată între aceleași discuri de teracotă. În sfîrșit, un alt șir de discuri dublează, în lungul pereților, marginea inferioară a cornișei. Această decorație se continuă pe absidele nord și sud la o înălțime proporțională cu cea a zidurilor acestora. Chipul acesta — bizantin la origine — de a decora fațadele se întîlnește, mai întîi foarte simplu, apoi din ce în ce îmbogățit, și la un grup de biserici bulgare, ce începe cu Sf. Dumitru din Tîrnovo (a doua jumătate a secolului al XII-lea) și dintre care ultima cunoscută azi datează din 1310. Ca simplicitate, decorul de la Cotmeana evocă pe acela al primelor monumente din serie, dar, cunoscînd nu numai îndepărtarea în timp a acestor monumente, ci și faptul că simplicitatea sau bogăția podoabei unui monument nu depinde numai de faza de evoluție a tipului de decorație folosit, ci și de alți factori (priceperea meșterului în a adapta decorul la cerințele structurii și la dimensiunile monumentului, «gustul» ctitorului, mijloacele materiale avute la dispoziție etc.), înțelegem că nu poate fi vorba de legături directe între cele mai vechi monumente ale seriei amintite și biserica de la Cotmeana.

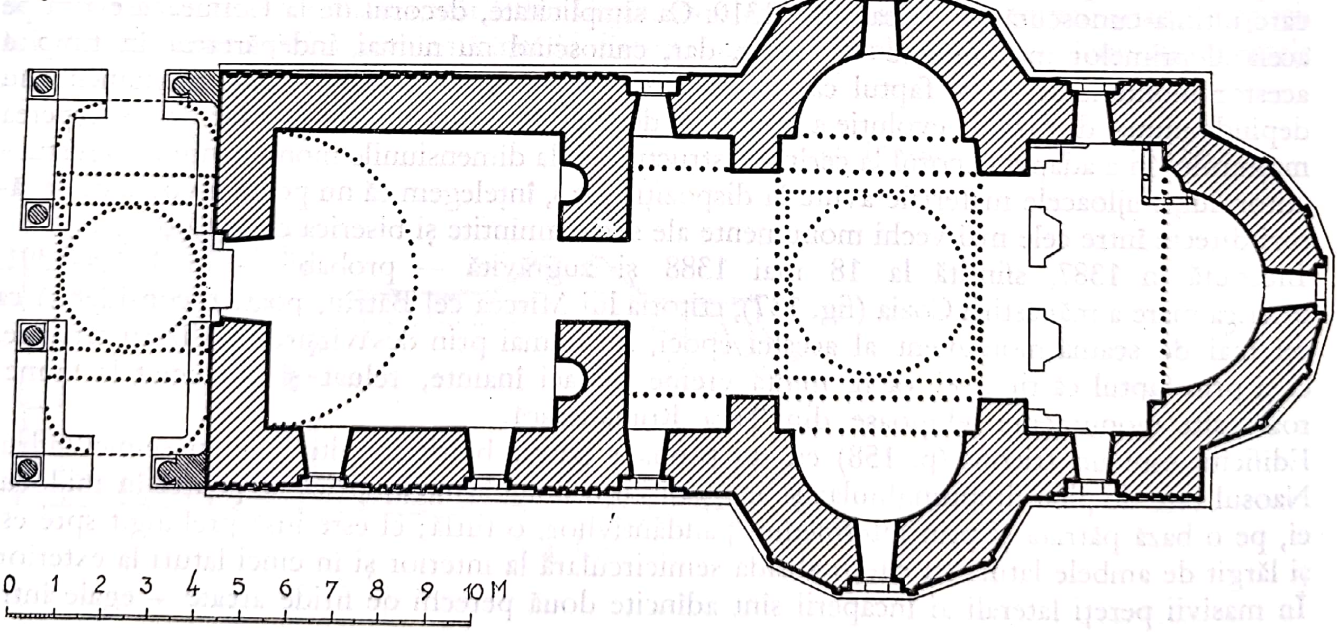
Începută în 1387, sfințită la 18 mai 1388 și zugrăvită — probabil — în 1390—1391, biserica mare a mănăstirii Cozia (fig. 137), ctitoria lui Mircea cel Bătrîn, poate fi considerată ca cel mai de seamă monument al acestei epoci, nu numai prin desăvîrșirea realizării artistice, ci și prin faptul că tipul ei va fi, multă vreme de aci înainte, reluat și prelucrat la numeroase alte monumente religioase din Țara Românească.

Edificiul este un triconc (p. 158) cu un pronaos pătrat boltit longitudinal în semicilindru. Naosul este de plan dreptunghiular și acoperit cu o boltă semicilindrică ce poartă în mijlocul ei, pe o bază pătrată și prin intermediul pandantivilor, o turlă; el este însă prelungit spre est și lărgit de ambele laturi cu cîte o absidă semicirculară la interior și în cinci laturi la exterior. În masivii pereți laterali ai încăperii sînt adîncite două perechi de firide arcate — egale între

Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri. Secţiune.



Cozia. Biserica mănăstirii. Plan.



Scanned with OKEN Scanner

ele și mai joase decît absidele pe care le incadrează — al căror scop este acela de a mări spațiul interior, fără a micșora soliditatea edificiului. Perechea situată la est de abside constituie proscomidia și diacononul. Baza pătrată a turlei, ce întrerupe continuitatea bolții semicilindrice, se sprijină pe capetele dinspre interior ale acesteia (capete ce joacă aici rolul unor arce transversale) și pe cele două arce longitudinale ce conturează absidele laterale. În scopul de a micșora diametrul turlei, pandantivii se sprijină pe patru arce în consolă, iar între ei și cilindrul tamburului, se intercalează un scurt inel tronconic. Tamburul însuși este străpuns de 12 ferestre, înalte și subțiri cu trei retrageri spre interior, savantă soluție bizantină menită, totodată, să ușureze turla, să permită o mai bună luminare a interiorului și să creeze, prin ea însăși și prin diferitele detalii de tratare, reușite efecte decorative.

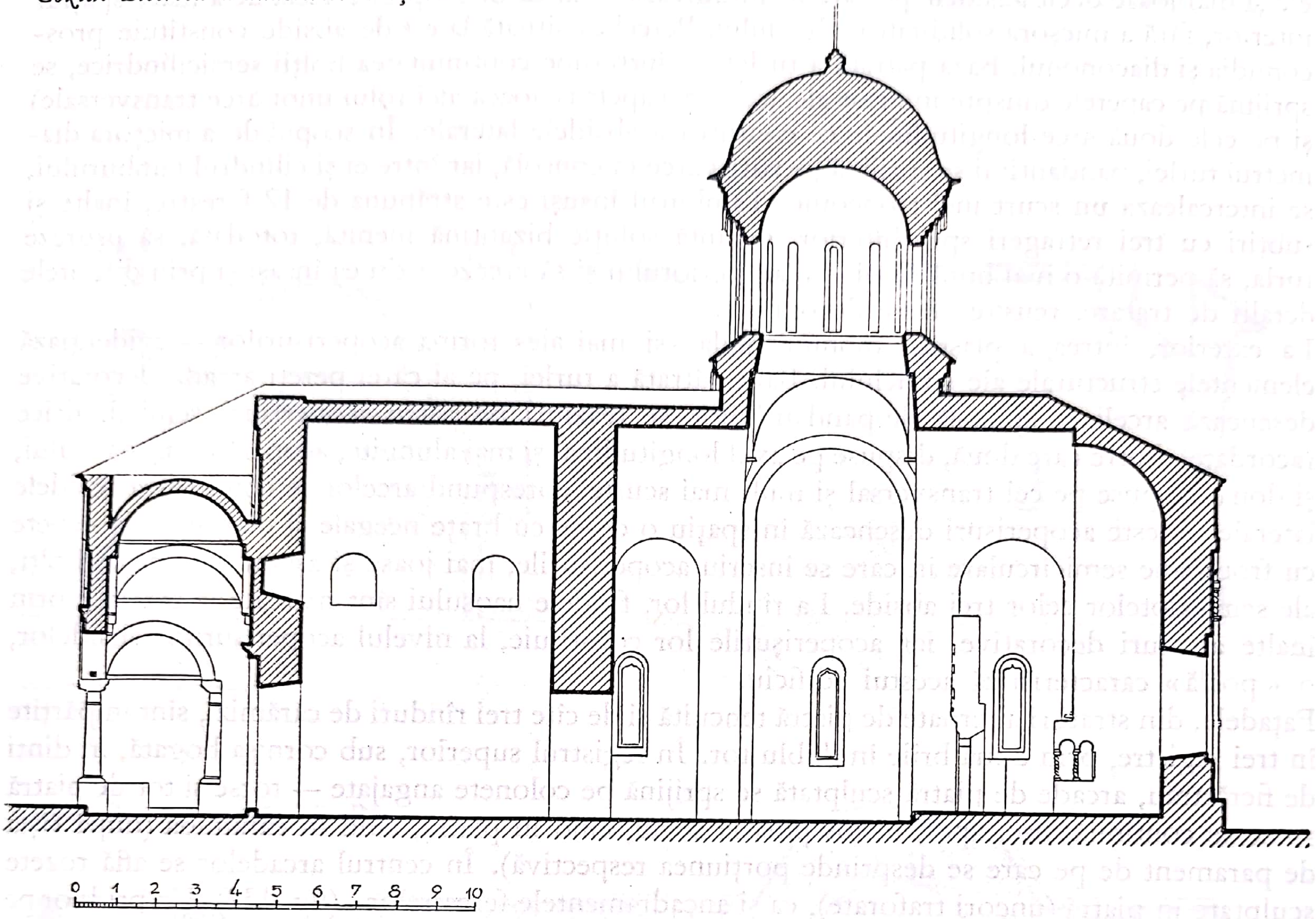
La exterior, întreaga plastică monumentală—și mai ales forma acoperișurilor — evidențiază elementele structurale ale edificiului. Baza pătrată a turlei, pe ai cărei pereți arcade decorative desenează arcele în consolă ale pandantivilor, se reazimă pe patru acoperișuri semicilindrice racordate, dintre care două, dispuse pe axul longitudinal și mai alungite, acoperă bolta naosului, și două, dispuse pe cel transversal și mult mai scurte, corespund arcelor ce conturează absidele laterale. Aceste acoperișuri desenează în spațiu o cruce cu brațe neegale și mărginite la capete cu frontoane semicirculare în care se înscriu acoperișurile, mai joase și așezate direct pe bolți, ale semicalotelor celor trei abside. La rîndul lor, firidele naosului sînt marcate la exterior prin înalte arcaturi decorative, iar acoperișurile lor constituie, la nivelul acoperișurilor absidelor, o « poală » caracteristică acestui edificiu.

Fațadele, din straturi alternate de piatră tencuită și de cîte trei rînduri de cărămizi, sînt împărțite în trei registre, prin două brîie în dublu tor. În registrul superior, sub cornișa bogată, în dinți de fierăstrău, arcade de piatră sculptată se sprijină pe colonete angajate — torse și tot de piatră — ce se continuă, lise, apoi, în jos pînă la soclu, cînd în piatră, cînd în cărămidă (după fîșia de parament de pe care se desprinde porțiunea respectivă). În centrul arcadelor se află rozete sculptate în piatră (uneori traforate), ca și ancadramentele ferestrelor [1] (fig. 138). Un pridvor pe stîlpi, adăugat în 1706—1707, ne împiedică să cunoaștem, în întregul ei, decorația fațadei de vest. Atît prin structură cît și prin decorație (sculptură în piatră și mici flori cruciforme, în ceramică, dispuse în șiruri ce subliniază arhivoltele), biserica mănăstirii Cozia aparține unui tip întîlnit frecvent în Serbia medievală, pe valea Moravei (Kruševa, Ravanica, Naupara etc.). Prin logica perfectă a construcției, prin deplina concordanță între structură și decorație, prin desăvîrșirea tehnică a întregii execuții, ea este unul din cele mai de seamă monumente ale acestui tip.

Sculptura de pe fațadele monumentului se leagă, și ea, direct de aceea care decorează bisericile sîrbești (îndeosebi a celor contemporane de la Kruševac și Ravanica). Tehnica, repertoriul și sistemul de distribuție a motivelor sînt aceleași; elemente floral-vegetale stilizate, împletituri geometrice, îmbinări de elemente floral-vegetale cu altele geometrice și cîteva elemente zoomorfe, toate sculptate în « méplat », încadrează ferestrele, subliniază, în registrul superior, arca-

[1] Unele ferestre au fost modificate la începutul secolului al XVIII-lea.

Scanned with OKEN Scanner



Cozia. Biserica mănăstirii. Secțiune

dele oarbe, decorează colonetele pe care acestea se sprijină, și uneori, traforate, formează rozetele așezate sub arcade.

Atît repertoriul de motive, cît și rolul decorativ al acestora — limitat la accentuarea anumitor elemente structurale — își are originea îndepărtată la monumentele armeano-georgiene din secolele XI—XII (Nikorzminda, Ani, Samtamvro ș.a.).

Această sculptură plată, aproape grafică, ce-și obține valoarea decorativă prin contrastul pe care-l creează traseul motivului pe suprafața fondului, era lesne accesibilă poporului român, meșter de veacuri în sculptură în lemn. De aceea puțina sculptură în piatră care va decora monumentele muntenești (cu excepția mănăstirii Dealu și a bisericii mănăstirii Argeșului) va rămîne în limitele acestei tehnici a « méplat »-ului pînă către sfîrșitul veacului al XVII-lea.

Dar decorația în piatră de la Cozia nu are numai rolul simplu de a sublinia — pentru cel care le privește îndeaproape — anumite elemente de arhitectură. Fondul decorativ al fațadelor

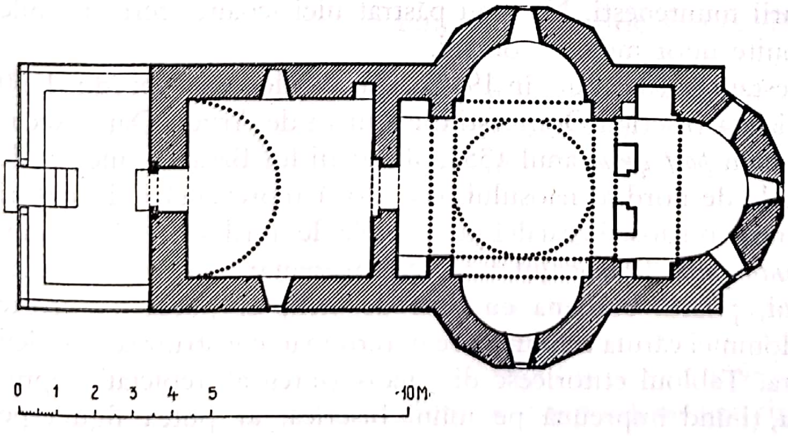
Scanned with OKEN Scanner

acestui monument de proporţii liniştit echilibrate cu profilele articulate, este constituit de alternanţa şirurilor de cărămidă pe piatră. Această scandare pe verticală, accentuată încă de intensitatea bicromiei roşu-alb, ar fi îngreunat, necompensată de o alta, sesizarea echilibrului între înălţime şi lungime: ochiul ar fi surprins cu precumpănire orizontalitatea în dauna verticalităţii, descumpănind armonia volumelor. Prelungirea pînă la pămînt a colonetelor angajate pe care se sprijină arcadele registrului superior, creează — contrabalansînd ritmul pe verticală — un al doilea ritm, cel pe orizontală. Golurile ferestrelor, cu chenarele lor subliniate prin sculpturi, marchează şi mai mult, pe primele două registre, verticalitatea. Pe registrul superior, corespunzînd ferestrelor, rozetele traforate, puternic reliefate datorită contrastului între umbra totală a fondului şi lumina egală a reliefului, preiau acest rol de echilibrare pe verticală, al golurilor ferestrelor din registrele inferioare.

Astfel, la Cozia, rolul sculpturii, depăşind pe acela al unui ornament parţial, armonios în el însuşi şi limitat ca întindere, contribuie la accentuarea acelor elemente arhitecturale ce creează — pe ansamblul paramentului — ritmul vertical.

Chiar dacă n-am admite că biserica mare a Coziei a fost, ea însăşi, prototipul celor mai multe dintre edificiile religioase ulterioare din Ţara Românească, este totuşi evident că marea majoritate a acestora nu sînt, pînă spre mijlocul veacului al XVII-lea, decît reluări sau prelucrări, mai mult sau mai puţin ingenioase, ale tipului de monument căruia îi aparţine ctitoria lui Mircea cel Bătrîn.

Astfel, biserica mănăstirii Brădetul, edificiu de mici proporţii şi de factură destul de modestă — datînd, după izvoare tîrzii, din primii ani ai secolului al XV-lea — este socotită a fi cea mai veche prelucrare a tipului de triconc de la Cozia. Totuşi, unele deosebiri între cele două monumente se pot observa chiar în ceea ce priveşte structura. La Brădetul, date fiind micile dimensiuni ale edificiului, n-a mai fost nevoie să se folosească nici sistemul de arce pe console ce sprijină la Cozia pandantivii turlei şi nici inelul intermediar tronconic menit să micşoreze diametrul interior al tamburului căci, oricum, acesta era destul de redus. Dar s-a simţit, în schimb, nevoia ca baza turlei să fie sprijinită şi pe două arce transversale ce conturează marginile



Brădetu. Biserica fostei mănăstiri. Plan.

Scanned with OKEN Scanner

întreruperii pe care acesta o formează în bolta semicilindrică a naosului, sistem pe care-l vom vedea folosit, apoi, și la unele monumente din secolul al XVI-lea. Fațadele, din piatră brută și cărămidă, sînt lipsite de orice decorație, afară doar de o cornișă simplă în dinți de fierăstrău, parțial refăcută ulterior. Cu aceste caracteristici, biserica mănăstirii Brădetul oferă un exemplu de prelucrare modestă a unui tip pe care — în forma lui cea mai desăvîrșită — îl întîlnim în marea ctitorie domnească a Coziei.

Nenumărate distrugeri și transformări suferite de mănăstirile din Țara Românească au făcut să nu ni se mai păstreze nicăieri — nici măcar fragmentar — vreun exemplu de arhitectură monastică din această vreme.

Imprejurările politice vitrege ce marchează — începînd cu cel de al treilea deceniu al secolului al XV-lea — sfîrșitul acestei epoci, au adus o evidentă scădere în ritmul construcțiilor și, poate, și una în privința calității celor mai de seamă dintre ele. Nu poate fi, desigur, o întîmplare că, dintre monumentele menționate de izvoare ca înălțate în această epocă, nu a ajuns nici unul pînă la noi. Astfel, aproape întregul secol al XV-lea reprezintă un adevărat «hiatus» în cunoștințele noastre asupra dezvoltării arhitecturii din Țara Românească, fapt cu atît mai regretabil, cu cît, tocmai în această vreme, prin destul de puțin numeroasele și probabil mai modestele monumente ce ne rămîn astfel necunoscute, s-au făcut adaptările și prelucrările pe care le vădesc, încă dintru început, diferitele categorii de edificii de cult ale scolului al XVI-lea.

Pictura

Urmele de tencuială zugrăvită găsite printre ruinele edificiilor religioase din perioada feudalismului timpuriu (Garvăn-Dinogeția, Niculițel) sînt prea fragmentare pentru a oferi cercetătorului din zilele noastre mai mult decît indiciul că bisericile din epoca anterioară formării statului muntenesc erau decorate cu picturi. Nici izvoarele nu ne dau vreo știre, cum va fi cazul pentru Moldova, despre începuturile picturii muntenești. Nu s-au păstrat nici icoane cert databile din această vreme și putînd fi atribuite unor meșteri români.

Prin înlăturarea, cu ocazia ultimei restaurări (începută în 1916), a straturilor mai noi (din 1750 și 1827) s-a dat la iveală pictura inițială a Bisericii Domnești din Curtea de Argeș. Data executării ei nu se cunoaște. Luînd ca termen *post quem* anul 1352, al morții lui Basarab, indicat de sgrafitul ce se poate vedea pe peretele de nord al naosului, cele două reprezentări de ctitori (una în pronaos deasupra ușii de intrare în naos și cealaltă pe peretele de nord-vest al naosului) pot constitui temeiul unui termen *ante-quem*. Personajul care, în reprezentarea *Deisis*, îngenunchiat la picioarele Maicii Domnului, poartă coroana cu flori de crin, ar putea fi Nicolae Alexandru (1352—1364), în timpul domniei căruia trebuie să se fi terminat construirea bisericii și să se fi început, probabil, pictura. Tabloul ctitoricesc din naos (integral repictat) reprezentînd un voievod și pe doamna sa, ținînd împreună pe mîini biserica, ar putea figura pe

Vladislav-Vlaicu (1364—1377). Data celui mai vechi ansamblu de pictură muntenească cunoscut s-ar putea deci situa între 1352—1377.

Pictura de la biserica domnească din orașul de scaun al Țării Românești reprezintă, ca și monumentul pe care îl decorează, o operă de maturitate artistică, aparținînd unui stil închegat. Evoluția acestuia se desăvîrșise în Imperiul Bizantin și în țările sud-slave, cu care populația din stînga Dunării întreținea de veacuri strînse legături culturale și artistice. Ansamblul vast și armonios pictat la Biserica Domnească din Curtea de Argeș — cel mai important de acest gen din cîte ni s-au păstrat din vremea începuturilor feudalismului dezvoltat în țările noastre — se încadrează, în linii mari, stilului picturii bizantine din epoca paleologă.

Născut și dezvoltat în capitala Imperiului Bizantin, larg răspîndit în Balcani (Athos, Serbia, Macedonia, Bulgaria) și radiind pînă în îndepărtata Rusie de nord (Novgorod), îmbogățit pe parcurs cu elemente proprii stadiului de cultură și structurii de sensibilitate artistică specifică fiecărei țări care-l adoptase, stilul picturii paleologe își însușise un vast repertoriu iconografic și multiple mijloace de expresie care-l făcuseră apt să satisfacă — prin conținut și formă — nivelul și posibilitățile creatoare, înțelegerea, cerințele și gustul artistic al întregii lumi ortodoxe a timpului. Acestui caracter complex — internațional și național totodată — al stilului picturii paleologe (stil care dăduse, între altele, remarcabile roade în Serbia) i se datorește faptul că cercetătorii artei medievale românești au putut recunoaște în ansamblul de la Argeș numeroase analogii atît cu pictura constantinopolitană, cît și cu elemente ale picturii balcanice, mai ales sîrbești. Cu toate acestea, prezența în același ansamblu a unor scene sau amănunte pitorești preluate din diferite cicluri de pictură balcanică, a unor detalii foarte rare în aceste regiuni și a inovațiilor datorate artistului, nu dau picturii de la Curtea de Argeș un caracter eclectic. Totdeodată, nici o confuzie sau neconcordanță iconografică nu complică urmărirea povestirii ample a vieții, minunilor și patimilor lui Isus; iar rarele dezacorduri vizuale nu reușesc să marcheze o cezură în ansamblul acesta unitar din punct de vedere stilistic. Cu multiplele-i implicații iconografice, cu varietatea și bogăția repertoriului tematic, pictura de la Argeș constituie astfel, atît ca fond cît și ca formă, un ansamblu armonios închegat.

S-a observat încă de mult asemănarea — ca tipologie a figurii și ca poziție — a personajului voevodal din reprezentarea Deisis (fig. 140) de la Curtea de Argeș cu Teodor Metochites, ctitorul bisericii constantinopolitane numită azi Kahrie Djami. Portrete similare se mai găsesc însă, atît în manuscrise, cît și în pictura bizantină. Analogiile de la Argeș cu ansamblul de la Kahrie Djami sînt importante mai ales prin preluarea unor detalii sau, mai bine-zis, prin alegerea unor scene în care amănunte realiste accentuează expresivitatea epică a unora dintre scene: *Recensămîntul lui Quirinus* (naos, peretele sud); *Înmulțirea pîinilor* (naos, peretele nord); *Fuga în Egipt* (naos, peretele vest).

Oarecari evidente înrudiri iconografice și stilistice se constată și cu pictura sîrbească de la Lesnovo (cca 1349), și Peč (1377) dar, în special, cu cea de la Dečani (1348—1350). Un detaliu din scena rugăciunii de pe munte (naos, peretele est) reprezintă un apostol culcat, întins și un altul ascuns în brațele-i și pe ale cărui coapse se sprijină. Acest detaliu, care apare pentru prima oară la biserica Sf. Clement din Ohrida (pictată în 1295 de artiștii greci Mihail și Euthihios și direct legată de capitala Imperiului Bizantin), iar mai tîrziu (final sec. XIII) la Berende (R. P.

Bulgaria), exemplifică o dată mai mult larga răspîndire în Balcani a unor amănunte iconografice semnificative pentru caracterul lor pitoresc.

Numărul mare al scenelor, structura lor compoziţională complexă, tipurile iconografice, bogăţia decorurilor de fundal, detalii în tratarea liniei, a umbrelor şi luminilor, toate acestea încadrează ansamblul de pictură de la Curtea de Argeş în orizontul artistic al picturii poleologe din veacul al XIV-lea.

Totodată, pe lîngă coroana angevină amintită, costumul de factură evident apuseană, purtat de un personaj neidentificat zugrăvit pe stîlpul de nord-est trebuie socotit, credem, ca transpunerea în artă de către meşterii zugravi a unor observaţii directe asupra vieţii de curte domnească a Ţării Româneşti, viaţă marcată — după cum o confirmă o parte din podoabele găsite în morminte, piese de artă aplicată şi unele lespezi funerare — de elemente apusene, venite acolo prin Transilvania.

Ordonanţa iconografică a ansamblului de la Curtea de Argeş este cea obişnuită în bisericile ortodoxe din Bizanţ şi ţările balcanice. În conca altarului se află Maica Domnului cu Isus în braţe (fig. 139) avînd de o parte şi de alta pe sfinţii Nicolae şi Ioan Crisostomul şi pe arhanghelii Mihail şi Gavril; pe hemiciclul împărţit în patru registre transversale, sînt pictate scene cu caracter liturgic: *Cortul mărturiei* (fig. 141), *Împărtăşirea apostolilor* (fig. 142), iar pe registrul inferior, şirul arhiereilor (fig. 143) între arhidiaconii Ştefan şi Romanos. În naos, pe pereţii sud, vest şi nord, — amplu povestite — viaţa, patimile şi minunile lui Isus, scene din viaţa Fecioarei Maria, culminînd cu cea mai vastă reprezentare din întreg ansamblul: *Adormirea Maicii Domnului* (fig. 144) (naos peretele vest); pe stîlpi sînt înfăţişaţi sfinţi pustnici şi sfinţi militari. Prin amploarea caracterului său epic, pictura din naos defineşte spiritul în care s-a executat ansamblul de la Argeş. Accentul cade asupra povestirii, bogată în multiple detalii dramatice sau pitoreşti. În pronaos s-au păstrat, pe peretele de est, urme din reprezentarea *Judecăţii de apoi*; pe peretele de sud, vest şi nord, scene din viaţa sf. Nicolae patronul bisericii, care înlocuind obişnuita reprezentare a Sf. Ioan Înaintemergătorul este figurat în reprezentarea Deisis (fig. 140); pe peretele de vest deasupra uşii de intrare din pronaos se află *Prezentarea Fecioarei la Templu* (fig. 146). Pictura de pe bolţi ca şi cea de pe tambur nu aparţine veacului al XIV-lea; ea este rezultatul în parte al repictării din 1829, în parte al ultimei restaurări. [1]

Scenele, de dimensiuni mari, despărţite între ele prin benzi de culoare închisă, lasă să se citească uşor varietatea lor compoziţională. Calitatea monumentală a cîtorva reprezentări — ca de pildă, *Împărtăşirea apostolilor*, *Schimbarea la faţă* (fig. 145) (naos, peretele vest) sau *Fuga în Egipt* (naos, peretele nord), constituie o excepţie faţă de majoritatea celorlalte reprezentări, separate între ele nu numai formal, ci şi, mai ales, prin structura diferită a compoziţiilor şi prin varietatea fundalurilor de arhitecturi, ambele, trăsături specifice picturii de la Argeş. Deşi nu comportă nici o inovaţie faţă de tipul compoziţional obişnuit în Balcani, scenele reprezentînd *Spălarea picioarelor* (fig. 153) şi *Rugăciunea de pe muntele Măslinilor* sînt, prin reuşita plasticităţii compoziţiei, dintre cele mai remarcabile.

[1] Pe feţele vest şi sud ale stîlpului de nord-est s-au pictat de către un zugrav Ilie, la începutul veacului al XIX-lea, scene din viaţa Sfintei Filofteia ale cărei moaşte au fost aduse de la Tîrnovo (R. P. Bulgaria) pe vremea lui Mircea cel Bătrîn.

Scanned with OKEN Scanner

Complexă și clară totodată, compoziția scenelor constituie una din calitățile specifice picturii de la Argeș. Personajele sînt armonios repartizate în grupuri, iar grupurile echilibrat dispuse în raport cu personajele izolate. Episoadele nu sînt desfășurate în momente succesive, ci exprimate simultan; privitorul sesizează astfel, dintr-odată, semnificația de ansamblu a scenei, cu toate implicațiile sale de amănunt. Pictorul nu a fost în nici un fel stînjenit de problema repartizării pe o suprafață obligată a unei serii de scene, nici de încadrarea fiecăreia dintre ele într-un cadru dat. El se mișcă cu aceeași îndemînare atît în limite restrînse cît și pe întinderi mari. Remarcabilele compoziții ale *Adormirii Maicii Domnului* și *Schimbării la față*, așezate una deasupra celeilalte pe peretele de vest al naosului, exemplifică sugestiv această calitate. În jurul scenei centrale din *Adormire*, ea însăși de o frumoasă amploare compozițională, diferite episoade ca vestirea morții fecioarei, răspîndirea veștii în cetăți, apostolii în jurul focului, apar ca paragrafe de sine stătătoare, integrate totuși vizual ansamblului. Mulțimea personajelor, varietatea gesturilor — tumultuoase pe alocuri — conferă, într-o arhitectură riguros geometrică, întregii scene o amploare epică intens comunicativă. Admirabil încadrată pe o suprafață de formă semicirculară, scena *Schimbării la față*, care nu comportă decît patru personaje, sugerează pe un fundal arid, stîncos, discret schițat, indefinitul spațial, pe care se proiectează o întîmplare pur și acut simbolică. Dinamica interioară a reprezentărilor este subliniată și de bogatele arhitecturi fanteziste ale fundalurilor: turnuri, ziduri de incintă, portale, portice, coloane, acoperișuri drepte sau înclinate, legate între ele cu *vellum*-uri fluturînd în plină mișcare; alteori copaci bătuți de vînt, într-un peisaj turburat de stînci grupate într-un ritm tumultuos, toate acestea se integrează acțiunii, accentuîndu-i expresivitatea. Asemenea fundaluri de arhitectură, caracteristice și stilului paleolog, dar care valorifică, reactualizîndu-le, atîtea elemente ale artei elenistice —, împreună cu măruntele și discretele detalii ornamentale (virgulițe distanțate între ele sau formînd subțiri ghirlande) ale acestor detalii de arhitectură, ca și armonioasele palmete și semipalmete pe vrej meandric care îmbracă, limpede și suplu, îngustele suprafețe ce nu pot fi împodobite cu pictură figurativă, toate aceste elemente, frecvente încă din secolul al X-lea în manuscrisele ieșite din scriptoriile capitalei imperiului, transpuse apoi atît în mozaic, cît și în pictură, sînt comune întregii lumi artistice a Orientului creștin.

Figurile din acest ansamblu, puțin diferențiate, reduse din punct de vedere al expresivității la cîteva tipuri, sînt și ele mărturii ale unității stilistice a picturii de la Argeș. Cu ochii alungiți spre tîmple, umbriți către margine, cu pupila mare, cu sprîncene dese și lungi, delimitînd arcade adînci, cu frunțile acuzate și cute puternice la rădăcina nasului viguros, cu bărbiile accentuate de o barbă stufoasă, chipurile celor în vîrstă sînt totuși blînde și liniștite. Trăsături de o frumusețe accentuat feminină definesc figurile tinerilor. Printre acestea, mai reprezentative sînt chipurile îngerilor din concă, cele de o încîntătoare suavitate din scena *Adormirii Maicii Domnului*, chipul sfîntului Lupus, cel al profetului Zaharia, chipul sfîntului Ioan Damaschinul din concă. Accente mai aspre rup totuși, ici și colo, suita puțin monotonă a nenumăratelor figuri asemănătoare între ele: astfel, chipul înspăimîntat al Maicii Domnului în clipa cînd primește îngerul vestitor al morții, figura aspră și întunecată a unui sfînt pustnic, aceea de un impresionant realism a unui tînăr ce se întinde după pîine, în scena *Înmulțirii pîinilor*, (fig. 147 — 151), cea a Sfîntului Ioan Înaintemergătorul (peretele est al naosului) ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

De cele mai multe ori subțire și egală, linia are o desfășurare vioaie, dar scurtă, ruptă frecvent în unghiuri ascuțite. Dublarea și chiar triplarea ei pe același parcurs, face ca, în unele scene, suprafețele să fie acoperite cu o densă rețea liniară care anihilează, în parte, eleganța calmă sau expresia intensă a mișcărilor. Pasul larg de dans și elanul în care apostolii, cu trupul parcă fără pondere, înaintează către Isus în scena *Împărtășirea cu vin*; grația suplă cu care Ioan se îndreaptă spre mormîntul lui Isus, varietatea și ritmicitatea gesturilor, toate acestea sînt accente specifice stilului picturii de la Argeș.

Culoarea joacă în acest ansamblu un rol tot atît de important ca și linia. Luminoasă și caldă, fără treceri bruște, ea este așezată lin pe suprafețe destul de întinse. Albastru palid și albastru violet, verde, galben auriu și roșu orange, ocru și olive sînt culorile cele mai frecvente. Luminile ce creează relieful sînt realizate fie prin pete mici, fie prin trăsături de penel a căror vigoare contribuie la obținerea plasticității. Uneori mărunte linii albe, în evantai — vizibile mai ales în scenele din pronaos: *Deisis*, *Prezentarea Fecioarei la Templu*, dar și în marea compoziție a *Adormirii Maicii Domnului* (din naos) — amintesc și de pictura de icoane a finalului artei paleologe. Un examen atent al stilului relevă — în felul diferit de tratare a liniei, de accentuare a faldurilor, de folosire, mai intensă sau mai puțin intensă, a măruntelor linii albe care construiesc, mai subtil organic sau mai decorativ, trăsăturile chipurilor, în unele detalii de nuanțare a culorii, — participarea a mai mulți meșteri aparținînd, însă, aceleiași ambianțe artistice. Altarul oferă exemplele cele mai caracteristice pentru lectura variantelor de tehnică picturală. Linia suplă desfășurată, în curbe elastice, cu o remarcabilă libertate și eleganță, din scena *Împărtășirii cu vin*, devine austeră, geometrică, în *Cortul mărturiei*, multiplicîndu-se obositor de decorativ în scena *Împărtășirii cu pîine* sau *În pilda celor zece fecioare* (altar).

Dincolo de deosebirile ce rezultă din maniera de interpretare proprie fiecăruia dintre artiști, există însă în pictura de la Argeș o unitate de viziune și o unitate de tratare stilistică. Marele număr al scenelor, personajele în plină mișcare, ce subliniază intensitatea acțiunii, compozițiile complexe care fragmentează adesea episodul principal în mici scene secundare, toate acestea definesc stilul de la Argeș, în sensul unei frumoase plasticități picturale, pusă în slujba unei cît mai convingătoare expresivități a narativului.

Către sfîrșitul veacului al XIV-lea — cca 1390—1391 — se zugrăvea în Țara Românească un monument religios menit să joace alt rol decît acela al lăcașului de la Argeș: biserica mănăstirii Cozia. Contemporan cu monumentele sîrbești de pe Valea Moravei, foarte asemănător cu unele dintre ele prin plan, soluții constructive, stil și decorația fațadelor, frumosul edificiu ridicat de Mircea cel Bătrîn în valea adîncă și izolată a Oltului era un lăcaș monastic, cel mai important al vremii. Din pictura care-l împodobea la origine nu s-a mai păstrat decît aceea din pronaos, naosul și altarul fiind repictate în veacul al XVIII-lea.

Diferența de tematică a acestei picturi față de cea din pronaosul Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș este tot atît de evidentă ca și diferența stilistică. Șirul celor 26 de sfinți pustnici zugrăviți pe registrul inferior rămîne unic în pictura medievală muntenească. Registrele superioare sînt decorate la est cu cele 24 de scene din *Acatistul Maicii Domnului* — cea mai veche figurare a acestuia în țările românești — deasupra, pe peretele de sud și pe boltă, sînt scene din viețile sfinților (Menologul), iar pe pereții vest, sud și nord cele 7 sinoade ecumenice. Viziunea

Sf. Petru din Alexandria (aflată deasupra intrării în pronaos, lîngă sinodul I, de care este de altfel legată ca semnificație) și reprezentarea Sf. Ilie hrănit de corb (peretele est, la stînga ușii de intrare în naos) completează iconografia încăperii.

Pe solul lat, de culoare olive și pe fondul de un albastru aproape negru, se detașează — cu nimburile lor mari galben-aurii, tivite cu alb și brun — șirul impresionant al pustnicilor și sfinților. Așezați frontal, destul de distanțați unul de altul, fiecare dintre ei pe un ax perfect vertical, cu trupul înalt și capul mic cu trăsături mărunte, cu ochii ascunși în orbite întunecate de umbre ocru-olive, cu obrazul supt și bărbile pînă la pămînt, ei sînt figuri aspre, pilduitoare pentru ascetismul monahal. Formînd unghiuri sau triunghiuri ascuțite, liniile dure, cafeniu închis, ale desenului faldurilor, accentuează grafismul uscat al acestor reprezentări. Contrastul dintre imobilitatea trupurilor și ritmul variat, deși neîntrerupt, obținut prin mișcarea brațelor și mîinilor parcă mecanic articulate, subliniază «expresionismul» în care este prezentată această serie de personaje. Coloritul de pastel luminos galben-auriu, albastru, roz, violet, ivoriu, ocru-galben, alb-albastru, contrastează frapant cu asprimea figurilor; suprafețele colorate, armonios repartizate, neajungînd însă să dea relief acestor reprezentări plate, cu desăvîrșire grafice.

Cele 24 de scene ale *Acatistului* și *Menologul*, ce se succed ca o aliniere de mici icoane înguste, avînd schema laconică a acestora, sînt reduse la cea mai simplă expresie compozițională și lipite parcă de fondul albastru, în întregime acoperit, cu inscripții slave zugrăvite în alb. Tot atît de simple, geometric compuse, înțepenite în grafismul lor solemn și hieratic, sinoadele ecumenice completează acest ansamblu schematic, de o aridă intensitate, atît de diferit de cel plin de vervă din Biserica Domnească din Curtea de Argeș.

Cele mai vechi cicluri de pictură din Țara Românească — cel din Biserica Domnească de la Argeș și cel din pronaosul Coziei — se încadrează, după cum am arătat, în stilul picturii paleologe, și anume, conform subîmpărțirii propuse de V. Lazarev, cel dintîi în faza picturală cu elemente de trecere către cea grafică; cel de al doilea, integral în această din urmă fază.

În ce privește locul lor în evoluția ulterioară a picturii medievale muntenești, se poate spune că, dacă tematica și stilul celei de la Cozia nu au urmași (cu excepția, în parte, a ansamblului din bolnița Bistriței), pictura de la Biserica Domnească din Curtea de Argeș va rămîne un îndepărtat model chiar pentru zugravii de la curtea voievodului Constantin Brîncoveanu. Ceva din interesul pentru amănuntul narativ, din vioiciunea coloritului, din simplitatea echilibrată a liniei, așa cum se poate vedea la Curtea de Argeș, sînt trăsături ce se potriveau viziunii populare de la sfîrșitul epocii medievale.

Broderia

Una din creațiile majore ale artei medievale românești, broderia religioasă, își găsește și ea, ca și arhitectura și pictura, originea în lumea bizantino-balcanică. Documentul prin care voievodul Vladislav-Vlaicu înzestrează mănăstirea Vodița amintește că printre alte piese de cult

dăruite de domn erau și broderii liturgice. Cele mai vechi și totdeodată singurele asemenea piese din veacul al XIV-lea cunoscute astăzi pe teritoriul țării sînt un orar și o bederniță (păstrate astăzi la reședința mitropoliei Olteniei la Craiova și provenite din tezaurul mănăstirii Tismana) și binecunoscutul epitaf de la Cozia, din anul 1394 (în păstrarea Muzeului de artă al Republicii).

Ieșite desigur din același atelier, cum o dovedesc toate datele tehnice, primele două piese au fost executate — bederniţa îi poartă chiar monograma în cîmpul broderiei — pentru mitropolitul Ungrovlahiei, Antim Critopulos (1370—1401), grec de origine.

Epitrahilul face parte din grupa denumită de Gabriel Millet « Médaillons couplés » (medalioane perechi). Piesa este decorată cu 76 medalioane rotunde așezate unele lîngă altele, perechi, în șiruri verticale și legate între ele, orizontal și vertical, prin cîte o mică buclă. În interiorul medalioanelor sînt brodate busturi de sfinți, al căror nume, în scriere greacă, este brodat cu fir subțire. În romburile cu laturile curbe ce se formează între fiecare grup de patru cercuri, se află brodat cîte un serafim. Capetele epitrahilului sînt împodobite cu patru grupe de motive decorative (separate între ele printr-o linie dreaptă): trei geometrice și ultimul cu mici floricele așezate între curbele unui vrej meandric. Pe bederniță este reprezentată scena « Anastasis » conform iconografiei obișnuite în întreaga lume ortodoxă. În cele patru colțuri este înscrisă monograma cu numele mitropolitului, iar chenarul poartă un vrej meandric cu semipalmete foarte primitiv realizat. Din punct de vedere artistic, ambele piese, somptuoase ca intenție, rămîn totuși de o execuție destul de stîngace.

Unicitatea tipului iconografic al epitrahilului în arta Țării Românești, limba greacă a inscripțiilor, ca și tipul — constantinopolitan — al compunerii monogramei, nu permit atribuirea acestor piese vreunui atelier sau meșter din țară. Ele trebuie deci să fi fost lucrate în vreunul din centrele artistice provinciale ale Imperiului Bizantin [1] și, cum arată monograma, la însăși comanda beneficiarului.

Somptuos, de o expresivitate pe cît de reținută pe atît de intensă, monumental în concepție și în realizare, epitaful de la Cozia (fig. 159) poate sta, din punctul de vedere al reușitei artistice, alături de cele mai reprezentative opere de broderie bizantină. Pe fondul de mătase albastră, grupate într-o compoziție limpede arhitecturată, în care echilibrul este obținut printr-o riguroasă simetrie ce pune în lumină alternanța dintre orizontale și verticale, dintre curbe și drepte, personajele apar totodată convenționale și reale, simbolice și pămîntești. Tipul iconografic al acestei piese nu se va mai întîlni în broderia medievală românească, iar în viziunea ei aulică, ce ține de arta imperială constantinopolitană, a pătruns dramatismul omenesc pe care îl găsim în unele din cele mai specifice reprezentări ale picturii murale sîrbești, încă din veacul al XIII-lea. Epitaful de la Cozia reprezintă o creație artistică valabilă pentru toată aria artei bizantine. Unele detalii iconografice — *loros*-ul imperial pe care-l poartă îngerii sau motivul brodat în partea de jos a piesei — se regăsesc în cele două mai importante opere de stil bizantin de acest gen:

[1] Piese similare cunoscute din aceeași vreme sînt toate piese grecești dăruite mănăstirilor athonite. G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin...* Paris, 1947, p. 13—15, fig. XXIV

Dalmatica de la Vatican și catapeteasma dăruită de Eutimia (soția lui Ioan Uglieș) mănăstirii Hilandar, ambele piese din veacul al XIV-lea.
Dacă inițial acest epitaf a fost destinat Coziei, monument — după cum s-a arătat — asemănător unor edificii religioase din Serbia, această piesă de remarcabilă maturitate artistică a putut fi adusă din aceeași țară, unde pictura și broderia liturgică atinseseră, în acea vreme, o culme.

Manuscrisul

Cercetările recente au arătat cu certitudine că ni s-au mai păstrat pînă astăzi cîteva fragmente de manuscrise caligrafiate, în cursul secolului al XIV-lea, în regiunile locuite de români. Așa cum le cunoaștem, acestea nu ne lasă să întrevedem în cuprinsul lor nimic din preocupările artistice ale vremii. Ar fi însă greu de crezut că — într-o vreme în care, de obicei, caligrafii erau totodată și decoratorii manuscriselor — prin excepție, copiștii din aceste regiuni ar fi scris numai texte lipsite de orice ornamentație. Ar fi iarăși greu de admis că, în biserici împodobite cu picturi (ca Sîn Nicoară, dar mai ales ca sf. Nicolae Domnesc din Argeș și Cozia) s-ar fi folosit, sau manuscrise lipsite de orice podoabe, sau unele care, dacă erau împodobite, ar fi fost, totdeauna, aduse din alte țări. Trebuie deci să presupunem că arta decorării manuscriselor a fost practicată și în Țara Românească — măcar în forme începătoare — încă din vremea din care posedăm primele texte, deci din secolul al XIV-lea.
În ce privește puținătatea manuscriselor muntene din secolul al XV-lea pusă în evidență de marele număr al celor moldovenești contemporane, ea se explică prin aceea că, datorită relațiilor sale mai strînse cu Transilvania, Țara Românească a adoptat, mai devreme decît Moldova, chiar pentru somptuoasele manuscrise de cult, materialul nou mai ieftin, dar mai puțin durabil, hîrtia, în locul pergamentului.
Tetraevanghelul scris de Nicodim « în țara Ungurească » la 1404—1405 — de fapt în mănăstirea Vodița, aflată sub o vremelnică stăpînire a regatului maghiar — aparține, în ce privește decorația sa (căci ilustrație nu are) unui tip foarte răspîndit în toate regiunile de artă bizantină în secolele X—XIII. Ținînd seama că scriitorul acestui manuscris și-a făcut, poate, ucenicia într-una din mănăstirile Muntelui Athos, ar fi de crezut că acolo a putut învăța el arta copierii și decorării manuscriselor.
Caracterele dominante ale decorației acestui manuscris sînt: folosirea unor motive vegetale puțin stilizate, dar dispuse pe o foarte rigidă schemă geometrică; încadrarea frontispiciilor ce le cuprind printr-un chenar care, uneori întrerupe, alteori chiar taie desfășurarea motivului; în sfîrșit, folosirea pe scară largă a unor motive zoomorfe — păsări — menite să învioreze (dar numai în cuprinsul unor elemente exterioare frontispiciilor și, deci, accesorii) rigiditatea schemei geometrice. Inițialele ornate — în număr de patru, ca și frontispiciile — ilustrează nu verva originală a artistului, ci una de împrumut, tradițională modelelor folosite. Din punct de vedere al mijloacelor tehnice, decorația acestui manuscris vădește o tendință spre somptuos,

Scanned with OKEN Scanner

neobişnuită în manuscrisele munteneşti de mai tîrziu: motivele florale sînt realizate în culori clare — între care albastrul este deosebit de frecvent — ce se desprind de pe fondul uniform sclipitor al aurului.

Contrar celor afirmate în nenumărate rînduri, nu se poate observa nici o legătură directă între acest exemplar şi vreunul din manuscrisele ornate mai tîrziu, fie el din Ţara Românească, fie din vreo altă provincie locuită de români. Apare evident că — presupunînd chiar că Nicodim a creat o « şcoală » de caligrafi în mănăstirile pe care le fundase — această şcoală nu a avut nici o influenţă asupra şcolilor din celelalte mănăstiri din ţările româneşti. Caracteristic e în această privinţă faptul că celelalte două manuscrise din Ţara Românească din secolul al XV-lea — unul aproape contemporan (Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România Mss. slav. 185), cel de al doilea de prin 1470—1471 scris de Dobromir din însărcinarea lui Furcă Postelnicul (Biblioteca Saltîkov-Scedrin, Leningrad) — deşi ambele tot tetraevanghele — aparţin unei cu totul alte viziuni decorative. În ornamentaţia acestora predominant este geometricul; floralul nu apare decît foarte rar, în unele elemente accesorii (dar şi în acest caz foarte stilizat), iar zoomorful, în mod cu totul excepţional. Motivul de bază de la care pornesc nenumărate dezvoltări, variate ca detalii, este în aceste piese înlănţuirea cercurilor întretăiate de o reţea de benzi dispuse în X. Deşi există unele diferenţe, vizibile mai ales în forma frontispiciilor şi în acurateţea realizării, asemănările — în ceea ce priveşte motivul — cu frontispiciile manuscriselor moldoveneşti merg pînă la identitate. Aurul este folosit cu măsură, dacă nu cu economie. Culorile, între care albastrul este cea mai preţuită, nu mai au puritatea celor din manuscrisul lui Nicodim. Lipsa aceasta de strălucire a coloritului nu trebuie atribuită, credem, unei nepriceperi a artistului, ci atît unor circumstanţe economice care împiedicau folosirea unor materiale de bună calitate, cît şi faptului că hîrtia pe care sînt copiate manuscrisele nu are, nici pe departe, fineţea pergamentului.

Acest al doilea tip de a ornamenta manuscrisele este, şi el, de origină bizantino-balcanică. Ceea ce apare însă ca deosebit de interesant e faptul că, de unde în acele regiuni el apare uneori — chiar în cuprinsul aceluiaşi manuscris — împreună cu alte tipuri, atît în Ţara Românească cît şi în Moldova el va rămîne, cu rare excepţii tîrzii, unicul folosit. Totuşi, deşi decoraţia manuscriselor este atît de unitară, ea nu devine monotonă, căci ingeniozitatea miniaturiştilor reuşeşte să creeze nenumărate variante pe aceeaşi temă.

Sculptura pietrelor de mormînt

Cu excepţia bogatului decor sculptat de pe faţadele de la Cozia, (fig. 163—166), şi mai tîrziu, Dealu şi Argeş, în arta Ţării Româneşti rolul sculpturii în piatră se limitează, pînă către finele veacului al XVII-lea, aproape exclusiv la decorarea lespezilor funerare. În secolul al XIV-lea, această artă reflectă — ca şi argintăria — prin puţinele exemplare păstrate, două izvoare de inspiraţie: cel oriental-bizantin şi cel apusean.

Scanned with OKEN Scanner

Piatra de mormînt, azi deteriorată, zisă a lui Negru Vodă, găsită în Biserica Domnească de la Curtea de Argeș (azi la Muzeul de artă din București), (fig. 162) prezintă, într-un relief destul de înalt, un bărbat culcat, ușor înclinat spre dreapta, cu mîna dreaptă pe piept, cu barbă și plete, purtînd o tiară și costum apusean. Acest «gisant», exemplar unic în sculptura românească în veacurile XIV—XVI, este — ca și costumul care îl poartă personajul reprezentat — de evidentă inspirație occidentală. Că în secolul al XIV-lea s-a exercitat asupra sculpturii de pe teritoriul Țării Românești o influență directă a celei apusene o vădesc « gisantul» din anul 1300, (azi la Bărăția din Cîmpulung) reprezentînd pe comitele Laurențiu de Longo Campo, relieful figurînd o căprioară (incastrat în prezent, pe fațada de vest a turnului clopotniței mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung), precum și cele cîteva chei de boltă și profile gotice găsite la Cîmpulung și Curtea de Argeș. Important centru catolic încă de la finele veacului al XIII-lea, Cîmpulungul a jucat desigur un rol de seamă în transmiterea, prin intermediul Transilvaniei, nu numai a unor elemente de cultură materială, dar și a unor forme de artă, apusene, în societatea feudală din Țara Românească [1].

Din punctul de vedere al decorației, capacul de sarcofag de la biserica domnească din Curtea de Argeș, presupus a fi acoperit mormîntul lui Radu I (1377—1383), este o piesă unică în Țara Românească.

Latura lungă a pietrei este decorată cu o friză de arbori de aspect oriental, ce formează o grațioasă compoziție obținută cu ajutorul unui desen sgrafitat. Partea inferioară a coroanei acestora, împreună cu trunchiul, sugerează un șir de arcade în arc frînt cu fleuroane, specifice portalurilor gotice. Regăsim același tip de decorație pe cădelnița de la Tismana (finele veacului al XIV-lea). Pe capac este reprezentat un arbore al vieții, iar deasupra lui, înscrisă într-un cerc, o stea cu 12 colțuri, formată din patru unghiuri alternate, în al cărui centru se află « roza vînturilor ».

Același amestec de elemente vegetale, arhitecturale și geometrice, din care unele cu vădită semnificație simbolică (arborele vieții, triunghiul, simbolul solar) se găsește, îmbogățit însă cu reprezentări antropomorfe, atît în occident, pe pietrele funerare păstrate din timpul migrațiilor și din epoca preromanică [2], cît și în Bosnia și Herțegovina, pe monumentalele «stečakuri» din secolele XIII—XIV [3].

Prin tipul decorației sale, acest capac de sarcofag constituie unul din cele mai semnificative dintre exemplarele ce vădesc eclectismul izvoarelor de inspirație al meșterilor vremii, care îmbină elemente decorativ-simbolice de tradiții eterogene răspîndite pe foarte întinse arii geografice, din orient pînă în occident. Transpunerea în arta cultă a unor motive folosite încă din preistorie

[1] Existența în Bulgaria, la Tîrnovo, a unei pietre funerare similare, reprezentînd probabil (piatra este fragmentară) pe țarul Ivan Alexandru mort în 1371, pare să facă dovada trecerii și în stînga Dunării a acestui tip sculptural. V. K. Mijatov, (Izvestia, Institutul de arheologie al Academiei de Științe din Sofia, XIX, 1955, p. 339—358) consideră că acest tip de sculptură este de origină apuseană. Necunoscînd însă exemplarele de la Cîmpulung și Curtea de Argeș, îl socotește unic în țările de cultură ortodoxă.

[2] Fernand Benoit, *Le sarcophage de Lurs en Provence. Situation dans l'art géométrique barbare*, în *Cahiers archéologiques*, Paris, 1959, p. 27—70

[3] Alojz Benac, *Les anciennes marbres de Bosnie*, în *Jugoslavia*, Ljubljana, sept. 1953, p. 37—47 și id. *Sculpture médiévale primitive*, în *Jugoslavia*, fasc. 28, 1959, p. 49—80.

Scanned with OKEN Scanner

și menținute pînă în zilele noastre în arta populară românească (cum este de pildă roza vînturilor), viziunea geometrizantă a compoziției, chiar tipul de tehnică folosit, indică drept autor al acestei opere pe un cioplitor local, care lucrează după străvechea viziune și după tehnica populară. În afară de aceste pietre funerare ceva mai bine păstrate, altele sînt atît de degradate încît nu li se mai poate descifra nici motivul ornamental (piatra lui Voislav, de la Curtea de Argeș, de pildă), nici inscripția. Interesant este faptul că Mircea cel Bătrîn a fost îngropat într-un sarcofag de piatră, al cărui interior are forma corpului omenesc și care este acoperit de o curioasă lespede în două trunchiuri de piramidă dreptunghiulare suprapuse, și acesta, un caz unic în țările românești [1].

Argintăria

Argintăria vădește și ea, ca și sculptura în piatră, existența simultană, în Țara Românească, în cea de a doua jumătate a veacului al XIV-lea și la începutul celui următor, a două curente de artă: cel apusean și cel bizantin slav.

Somptuoasa pafta de aur (fig. 167), care împreună cu alte podoabe mai simple (inele, aplice etc.) a fost găsită într-unul din mormintele voievodale din Biserica Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, este o capodoperă de viziune occidentală. Piesa — azi în colecția Muzeului de Artă din București — reprezintă, la proporțiile unei bijuterii, fațada unui castel în stil gotic tîrziu. În partea centrală, sub o arcadă gotică polilobată, o figurină cu cap de femeie și trup de lebădă — o « sirenă » în limbajul vremii — se profilează, în relief, pe smalțul albastru al fondului. Două alte personaje — un cavaler și o tînără în costum de epocă, ce apar în două balconașe laterale — constituie, împreună cu figura centrală, o scenă cu sens simbolic, a cărei semnificație trebuie căutată în reprezentările plastice apusene, influențată la aceea vreme de bogata literatură medievală. De asemenea, și prin trăsăturile sale stilistice exemplarul de la Argeș se leagă de aria argintăriei occidentale, a cărei iradiere în Transilvania este de altfel bine cunoscută. În viața artistică a Țării Românești, lucrarea ilustrează relațiile vădite ale artei legate de viața curții voievodale și a marii feudalități românești, cu sfera de cultură apuseană.

Din numărul mult mai mare (cum o dovedesc mențiunile din izvoare) al obiectelor de cult dăruite mănăstirilor de către voievozi, s-au mai păstrat, din această epocă, doar două piese de argintărie: o cădelniță și o ferecătură, ambele provenind din zestrea mănăstirii Tismana (azi în colecția Muzeului de Artă din București).

Dintre acestea, expresivă pentru interferențele artistice dintre Apus și Balcani este cădelnița. Ca formă, ea reprezintă o biserică de plan central, cu cinci turle, decorată pe fațade cu portaluri

[1] Pentru comparație, v. Fernand Benoit, *op. cit.*,

în arc frînt (avînd personaje sub arcadele în acoladă ale acestora) și cu ferestre geminate, ornate cu fleuroane specifice goticului tîrziu. Piesa pare a fi una din cele mai vechi comenzi făcute de donatorii din Țara Românească unui atelier, probabil transilvănean. Monumentală în concepție și desăvîrșită ca execuție, opera rămîne un exemplar unic pentru cunoașterea orientării artistice și nivelului atins de gustul feudalilor munteni, în ce privește argintăria, la sfîrșitul veacului al XIV-lea și în primele decenii ale veacului următor (fig. 169).

Ferecătura ce îmbracă evangheliarul (amintit mai sus), scris în anul 1404—1405 de către Nicodim de la Mănăstirea Tismana, este lucrată în « repoussé » și e de o execuție mai stîngace. Ea aparține unui tip de mare circulație în lumea balcanică. Schema compozițională a feței ferecăturii este constituită dintr-o scenă centrală, reprezentînd *Răstignirea*, încadrată pe toate părțile de un lat chenar, compartimentat în mici panouri dreptunghiulare în care sînt reprezentate figuri de sfinți, de apostoli și de heruvimi, așezate sub arcade trilobate, sprijinite pe colonete. Atît tipul iconografic (de îndelungată tradiție bizantină) al *Răstignirii* cît și cel compozițional al ferecăturii se vor statornici în argintăria românească, ele întîlnindu-se de aci înainte, pînă tîrziu în veacul al XVII-lea, doar cu mici variante în compoziția chenarului: în loc să fie încadrate sub arcade trilobate, figurile (bust sau în picioare) vor fi reprezentate în cercuri sau medalioane. Ca și în ferecătura de la Tismana, un echilibru perfect între figurație și ornamentică va caracteriza toate lucrările derivate din acest tip. Prin iconografia scenei centrale *Coborîrea la iad (Anastasis)* ca și prin decorația chenarului — rozete cu vrejuri împletite și bumbi în «entrelac» ce decorează spatele ferecăturii, opera se leagă de aceeași vastă arie de răspîndire a artei bizantino-slave (fig. 168).

Trebuie menționat încă de pe acum că, în ceea ce privește argintăria Țării Românești, dubla orientare — atît către arta apuseană cît și către arta balcanică — se va menține în toată epoca medievală. Totuși, pentru argintăria de cult, accentul va cădea — mai ales cînd piesele vor fi lucrate de meșteri români în atelierele muntenești, dar totuși, de cele mai multe ori, chiar în cazul comenzilor făcute în Transilvania — pe stilul de tradiție bizantino-slavă.

Scanned with OKEN Scanner

Epitaful lui Siluan, 1437 (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

2. Arta în Moldova din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea

MARIA-ANA MUSICESCU
DUMITRU NĂSTASE
SORIN ULEA
TEODORA VOINESCU

Deși stăpînirea tătărească a apăsat mai greu și mai îndelung asupra teritoriului viitorului stat al Moldovei decît asupra celorlalte pămînturi românești, ea nu a putut totuși împiedica consolidarea, încă din veacul al XIII-lea, a formațiilor politice autohtone. Campaniile militare pe care coroana maghiară, profitînd de slăbirea internă a tătarilor, le-a întreprins împotriva lor în primele decenii ale veacului următor nu au făcut decît să întărească și mai mult aceste formații. Ele au și devenit baza socială a mărcii de graniță pe care, din motive strategice, regatul apostolic a întemeiat-o în 1352 pe versantul răsăritean al Carpaților. Iar cînd, în 1359, Bogdan, fostul voievod rebel al Maramureșului a pătruns cu partizanii săi în marca moldovenească pentru a ridica forțele autohtone împotriva stăpînirii maghiare, aceste forțe s-au strîns cu hotărîre în jurul intrepidului conducător, care a devenit, astfel, întemeietorul statului moldovenesc de sine stătător.

În deceniile care au urmat întemeierii statului, dezvoltarea puternică a forțelor de producție a determinat progresul rapid al societății moldovenești din punct de vedere economic. La rîndul lor, respingînd încercările armate ale regelui maghiar de a aduce sub ascultare fosta marcă; ducînd o politică abilă față de coroana polonă căreia, pentru a-și asigura relații de bună vecinătate, i-au dat satisfacția formală a jurămîntului de vasalitate; extinzînd totodată, cu tenacitate, hotarele țării spre nord și est unde au atins Nistrul, și spre sud, unde au atins granița cu Țara Românească și țărmul Mării Negre; sprijinind activ comerțul intern, extern și de tranzit, primii voievozi ai Moldovei au ajutat din plin, în interesul consolidării puterii centrale, procesul organic al dezvoltării economice și culturale a țării. Acest fenomen de creștere organică începe să se manifeste în forme mai ample încă din vremea lui Petru Mușat (1374—1391). El mută capitala de la Siret, care rămăsese excentric, la Suceava; bate monedă proprie și desfășoară o activitate constructivă mult mai largă decît înaintașii săi, ridicînd, primul, cetăți de piatră, cum sînt cele de la Suceava și Neamț. Menținînd bune relații diplomatice cu Polonia prin căsătoria sa cu o rudă a lui Vladislav Iagello, dar intrînd totodată în strînse legături de prietenie cu Mircea cel Bătrîn, domnul Țării Românești — și, prin acesta, cu statele balcanice —, Petru Mușat mediază chiar încheierea unui tratat de alianță între voievodul muntean și regele polon.

De la 1400 la 1432 domnia pașnică a lui Alexandru cel Bun a însemnat consolidarea tuturor succeselor de pînă atunci ale statului moldovenesc și totodată întărirea considerabilă a puterii

centrale. Faptul că încă de la începutul domniei, Bizanțul a fost nevoit să recunoască în vîrful ierarhiei bisericești a Moldovei un mitropolit român, constituie o mărturie grăitoare a prestigiului de care se bucura tînărul stat în ochii țărilor vecine, după cum participarea glorioasă a unui corp expediționar moldovenesc la bătălia de la Marienburg, împotriva cavalerilor teutoni, ilustrează creșterea puterii sale militare.

Dacă domnia lui Petru Mușat a inițiat ample și trainice legături cu țările balcanice, domnia lui Alexandru cel Bun a fost, totodată, și perioada unor foarte active relații cu Constantinopolul, relații considerabil favorizate de existența unei căi directe de comunicații prin portul Cetății Albe, recent intrat în stăpînirea Moldovei.

După moartea lui Alexandru cel Bun a urmat o perioadă de slăbire a autorității centrale. Împărțindu-se în grupări adverse care susțineau fiecare pe unul ori pe altul din fiii sau nepoții — unii din ei, minori — ai voievodului dispărut, boierii au tîrît țara într-o criză politică, administrativă și economică ce nu s-a sfîrșit decît o dată cu suirea pe tron a lui Ștefan cel Mare, în 1457.

Principiile care au călăuzit, încă de la începuturile ei, arta medievală românească, au fost, ca și pentru celelalte popoare ortodoxe, principiile artistice de tradiție bizantină, îmbinate, în arhitectura Moldovei și Transilvaniei, și cu unele elemente occidentale. Dar, ca și celelalte popoare, românii și-au însușit aceste principii prin prisma propriei lor viziuni estetice, viziune care a dat creațiilor autohtone, pe întreg cuprinsul țării, un caracter specific. Totodată, trebuie spus că împrejurări istorice mai favorabile decît în Transilvania și Țara Românească au făcut ca tocmai în Moldova să se ajungă pentru prima oară la cristalizarea unei școli naționale.

Într-adevăr, dacă în Transilvania, realizările modeste dar semnificative din veacurile XIII-XV, în domeniul arhitecturii și picturii murale sau originalele biserici țărănești de lemn ce s-au păstrat din veacurile următoare sînt doar o indicație a amplorii pe care ar fi putut-o căpăta arta feudală autohtonă dacă ar fi fost pusă în condiții egale de dezvoltare cu arta feudalilor maghiari și sași; dacă în Țara Românească vigurosul avînt cultural și artistic din primele decenii de la întemeierea principatului a fost puternic frînat încă de la începutul veacului al XV-lea de extinderea dominației turcești la nordul Dunării (dominație care, fără a lua forma gravă a robiei pe care au cunoscut-o popoarele sud-dunărene, a stînjenit mult dezvoltarea politică, economică și culturală a statului, întîrziind cu două secole cristalizarea școlii locale de artă), în Moldova în schimb, deși cu începuturi mai modeste decît în principatul vecin, societatea feudală s-a bucurat timp de aproape două secole de la întemeierea statului de o evoluție de sine stătătoare, în cadrul favorabil al unei formații politice independente. Așa se face că, în momentul în care, spre mijlocul veacului al XVI-lea, dominația turcească a început a se extinde și asupra statului de la răsărit de Carpați, școala moldovenească de artă, de mult formată, dăduse deja, atît în arhitectură cît și în pictură, dovada maturității sale.

Condițiile grele de viață în care trăiseră moldovenii în vremurile anterioare întemeierii statului nu au favorizat dezvoltarea formelor majore de artă feudală: arhitectura de zid și pictura murală. Ca și frații lor din celelalte provincii, ei erau însă posesorii unor străvechi tradiții de artă populară, în care-și manifestaseră din plin talentele, de la biserica de lemn pînă la broderii și scoarțe. De asemenea, interesante descoperiri arheologice confirmă din ce în ce mai puternic deducția elementară că populația ortodoxă a Moldovei se familiarizase, de-a

Scanned with OKEN Scanner

lungul sutelor de ani ce precedaseră întemeierea statului, cu multe din elementele esteticii bizantine, prin tot felul de obiecte de cult — importate sau lucrate de localnici — ce vor fi circulat pe teritorul viitorului stat. Iată de ce, în momentul în care, ca urmare a unor necesități lăuntrice sporite, au început a pătrunde din afară, pe scară amplă, modelele de artă majoră a unor feudalități mai avansate, artiștii localnici au știut nu numai să preia, ci și să transforme aceste modele. Așa se și explică maturizarea atît de rapidă a școlii moldovenești de artă, ajunsă la măsura sa clasică numai după un secol de existență. Și iată de ce arta populară și geniul creator al poporului român trebuie considerate ca izvorul fundamental al artei medievale moldovenești. Care au fost însă principalele ei izvoare externe?
Statul moldovenesc, dezvoltat dintr-un nucleu situat în partea de nord-est a României de azi, a apărut pe arena istoriei ca o formație politică legată nu de lumea balcano-bizantină ci, prin regatele catolice ale Ungariei și Poloniei, de lumea occidentală. Din această lume au și venit primele sugestii în domeniul arhitecturii de zid, după cum dovedește biserica de tip romanic din Rădăuți, construită de Bogdan I între 1359—1365 ca necropolă a familiei domnești. Trebuie observat, totodată, că despărțirea bisericii în naos și pronaos și o anumită viziune spațială bazată pe centralism indică, în această bazilică romanică, prezența unui spirit local, ortodox. Spre finele veacului al XIV-lea, legăturile din ce în ce mai strînse cu Țara Românească și statele balcanice au adus însă în Moldova un alt tip de construcție religioasă care, împămîntenit și original prelucrat de localnici, va ocupa locul de frunte, devenind tipul clasic al arhitecturii medievale moldovenești. E vorba de tipul triconc, venit în Moldova, ca și în Țara Românească, în varianta școlii sîrbești a Moravei și ilustrat prin biserica Sf. Treime din Siret, construită foarte probabil de Petru Mușat.
Din vremea lui Alexandru cel Bun, bogată în activități constructive, după cum rezultă din documente, nu se cunosc, din păcate, în prezent decît ruinele a două biserici. Dar aceste ruine sînt foarte expresive și sprijină presupunerea că epoca lui Alexandru cel Bun a constituit o etapă importantă în procesul de sinteză a stilului arhitectonic moldovenesc, sinteză deplin constituită spre finele veacului al XV-lea.
Începuturile și evoluția picturii moldovenești în primul secol de existență a statului nu pot fi reconstituite decît prin deducții, deoarece nu ni s-au păstrat din această perioadă decît miniaturile tetraevanghelului din 1429, lucrat de un vestit artist moldovean pentru soția lui Alexandru cel Bun. Se poate afirma însă că, după un curent sud-slav, pătruns o dată cu formele arhitectonice, spre finele veacului al XIV-lea, a urmat, în vremea lui Alexandru cel Bun, o perioadă de temeinică familiarizare a mediului artistic local cu formele rafinate ale picturii constantinopolitane. Lucrul rezultă nu numai din cele ce știm despre strînsele legături dintre Moldova și Bizanț la începutul veacului al XV-lea, ci în primul rînd, din analiza stilistică a miniaturilor amintite mai sus. Semnificativ este însă că alături de elemente de proveniență net constantinopolitană, se remarcă în aceste miniaturi un mod original și specific local de a concepe linia și culoarea, mod care se va întîlni și în operele de pictură de mai tîrziu. Dacă ne gîndim apoi că într-un document contemporan e menționat pentru prima oară un zugrav autohton, generos recompensat de voievod pentru serviciile aduse, domnia lui Alexandru cel Bun ne apare și în pictură, ca și în arhitectură, ca epoca primei închegări a școlii moldovenești.

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura

În pofida condiţiilor deosebit de aspre — condiţii ce nu permiseseră formelor de viaţă feudală să ajungă la nivelul atins într-unele din ţările vecine — viaţa societăţii moldoveneşti din preajma şi din perioada constituirii statului a fost mai puţin înapoiată, cadrul material în care s-a desfăşurat mai puţin rudimentar decît s-a putut crede pînă nu de mult. Tîrgurile (Baia, Siret, Suceava) — cu locuitori în parte străini, dar dezvoltate pe un fond autohton — aveau o activitate comercială şi meşteşugărească, existau curţi ale feudalilor, iar numărul mănăstirilor — cu important rost cultural în evul mediu — era destul de mare.

Deşi monumente din această epocă lipsesc cu desăvîrşire, din cele cîteva linii schiţate putem deduce existenţa unei activităţi constructive cu probleme şi soluţii mai complexe decît cele pe care le necesita ridicarea unor locuinţe modeste.

În covîrşitoarea lor majoritate, clădirile de atunci — chiar cele mai importante — vor fi fost din lemn. Pămîntul — chirpiciul locuinţelor umile, sau aglomerat sub formă de valuri la fortificaţii — a constituit şi el un material de construcţie frecvent utilizat.

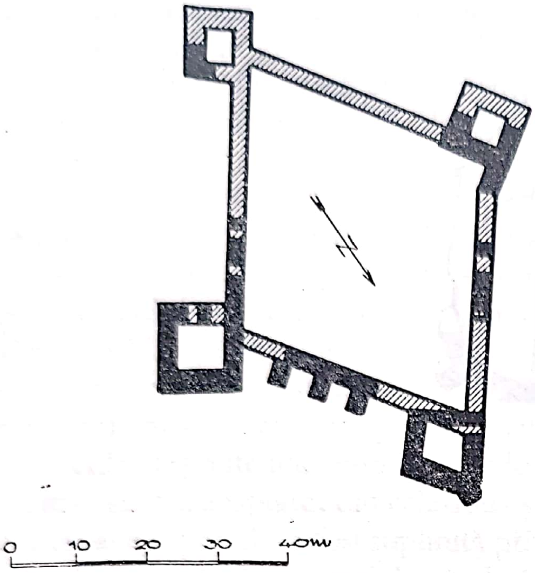
Întrebarea dacă formarea statului a găsit pe pămîntul Moldovei şi unele construcţii din piatră, nu şi-a aflat încă răspuns. Dacă vor fi existat, în condiţiile amintite — mai grele chiar decît cele din Ţara Românească — , ele nu puteau fi decît puţine şi simple.

Deşi, o dată cu organizarea statului, feudalitatea moldovenească a intrat într-o nouă fază de dezvoltare, ce implica forme de viaţă mai evoluate decît în trecut, lipsa — cel puţin pînă în clipa de faţă — a oricăror monumente de arhitectură civilă din perioada începuturilor, nu ne permite decît presupuneri şi asupra cadrului în care se ducea această viaţă. Este probabil că mult timp încă locuinţele feudalilor au continuat să fie durate mai ales din lemn, ca şi cele ale orăşenilor, însă de asemenea este de crezut că în ansamblurile de clădiri pe care le alcătuiau curţile voievodului sau ale marilor boieri, construcţiile din lemn să se fi îmbinat cu cele din zid, aşa cum se întîmplă şi în alte ţări apropiate (în Rusia de pildă), în condiţii de dezvoltare asemănătoare.

Reşedinţele pe care le-au avut domnii Moldovei ceva mai tîrziu, la sfîrşitul veacului al XIV-lea şi în prima jumătate a celui de al XV-lea, la Suceava, Iaşi şi, poate, Hîrlău, în multe rînduri refăcute în epocile următoare, sînt total ruinate. Nu poate fi însă pusă la îndoială existenţa în această perioadă şi a unei arhitecturi civile din zid, care trebuie să fi fost destul de aspectuoasă, dacă ne gîndim numai la faptul că, cerînd în 1415 zugravilor Nichita şi Dobre să-i picteze, eventual, « o casă sau un pridvor », Alexandru cel Bun echivala această lucrare cu zugrăvirea unei biserici.

Alături de întăriturile din lemn şi din pămînt, care continuă să fie folosite nu numai în veacul al XIV-lea, ci şi de-a lungul celui următor, nevoile de apărare ale voievozilor moldoveni au fost înplinite de cetăţi-castele din piatră, mai numeroase decît cele din Ţara Românească şi ale căror rămăşiţe s-au păstrat ceva mai bine.

Situate de-a lungul hotarelor (Cetatea Albă şi Orhei la est, Hotin şi Ţeţina la nord, Neamţu la vest) şi în punctele de reşedinţă din interior (Şcheia, Cetatea de Scaun-Suceava, poate Vaslui),

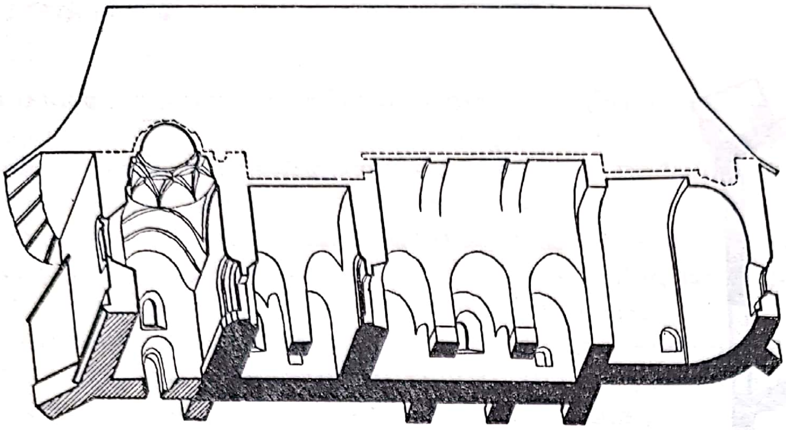


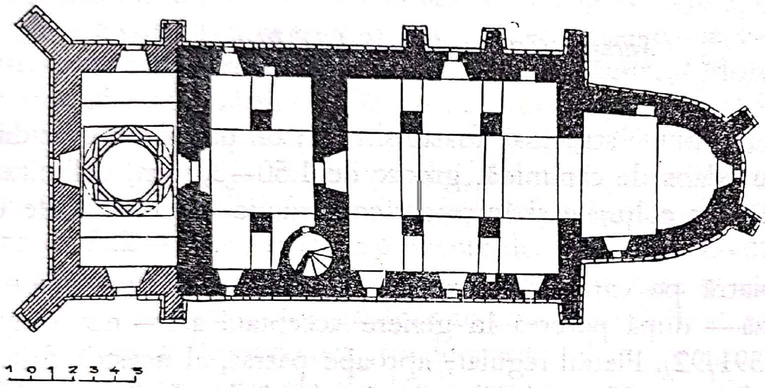
Suceava. Cetatea de la Șcheia. Plan.

mai toate cetățile Moldovei aveau la început o structură foarte simplă: un patrulater de ziduri crenelate din piatră brută, uneori cu adaos de cărămidă, groase de 1,50—3,00 m, delimita o incintă; patru turnuri puternice întăreau colțurile și întreaga construcție era ocolită de un șanț (p. 181, 294, 296.)
Primele cetăți moldovenești din piatră pe care le cunoaștem (Cetatea de Scaun-Suceava, Șcheia și Cetatea Neamțului) datează — după părerea în genere acceptată azi — din timpul domniei lui Petru I Mușat (1374—1391/92). Planul regulat, aproape patrat, al acestor fortificații, construite pe înălțimi, este de fapt specific regiunilor de cîmpie și el se întîlnește atît la nordul Mării Negre și pe linia Dunării — în Țara Românească și în Balcani — cît și pe marile șesuri polono-baltice, unde a fost în special căutată originea tipului de cetate mușatină.
Apărate împotriva foarte numeroaselor primejdii erau desigur și mănăstirile, a căror importanță nu este de loc de neglijat, mai ales pentru rolul pe care-l joacă în viața spirituală a țării. La adăpostul întăriturilor lor, principalele mănăstiri — ctitorii domnești — își pot realiza, datorită solicitudinii ctitorilor, menirea de focare ale culturii feudale.

Din multele biserici și mănăstiri despre care avem știri din primul veac de existență a statului moldovenesc, nu s-a păstrat decît prea puțin. Activitatea ctitoricească a voievozilor și feudalilor vremii — culminînd cu aceea a lui Alexandru cel Bun (1400—1431), organizatorul bisericii moldovenești — a fost bogată, însă clădirile ridicate de ei au fost în cea mai mare parte din lemn și au dispărut. Din numărul, mai mic, al celor din zid, nu putem alege azi decît două care să nu fi suferit transformări totale în veacurile următoare: bisericile sf. Nicolae din Rădăuți și sf. Treime din Siret. Cîteva ruini completează tabloul sărac al vestigiilor

Scanned with OKEN Scanner





Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae. Secțiune longitudinală perspectivă și plan.

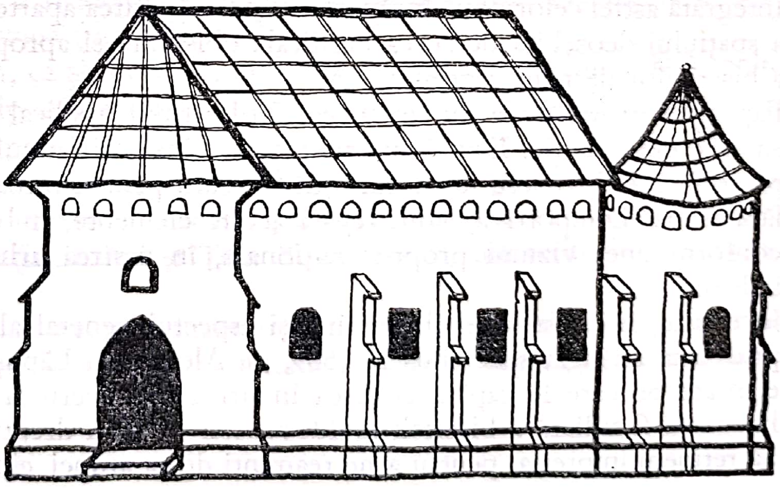
epocii în care s-au ales și s-au îmbinat primele elemente constitutive ale arhitecturii moldovenești feudale din zid.

Atunci cînd, o dată cu închegarea statului feudal, s-a creat necesitatea ridicării unor clădiri de cult cu caracter monumental, Moldova și-a găsit un prețios ajutor în experiența arhitecturii religioase din piatră, de tip occidental, pe care, în condiții istorice deosebite de cele ale Țării Românești, i-o puneau la îndemînă vecinii de la nord și de la vest. Neîntîlnind rezistența unei alte tradiții monumentale formate; adaptîndu-se destul de ușor mijloacelor locale; prezentîndu-se aici într-o variantă « nordică », potrivită unei regiuni cu ierni aspre și precipitații bogate, soluții constructive, materiale și elemente de stil romanice și gotice au pătruns în Moldova, începînd cu primele biserici din piatră, pentru a se îndruma pe căi noi și neașteptate, căile pe care — în cadrul unui complex proces dialectic — arhitectura moldovenească își va făuri un stil propriu.

Începuturile acestui proces sînt ilustrate de cea mai veche zidire păstrată în Moldova, *biserica sf. Nicolae din Rădăuți* (fig. 170).

Deși caracterul arhaic, precumpănitor romanic, al bisericii din Rădăuți, planul ei basilical, cu trei nave, unic în arhitectura moldovenească, ar îndemna la o datare încă mai îndepărtată, e greu să ne închipuim că un asemenea monument ar putea fi anterior domniei statornicite a lui Bogdan întemeietorul. Pe de altă parte, mai tîrziu — spre sfîrșitul veacului al XIV-lea, sau în timpul lui Alexandru cel Bun bunăoară, cînd în Moldova se ridică biserici pur gotice — el ar constitui un anacronism imposibil de explicat. Ca atare data construirii lui se înscrie, așa cum a propus G. Balș, în anii de domnie ai lui Bogdan I (1359—1365), primul voievod de sine stătător al țării, cu al cărui mormînt începe șirul celor aflătoare în biserică și pe care tradiția îl indică, pe bună dreptate, drept ctitor.

Unitar și bine proporționat, cu o siluetă elegantă în simplitatea ei, edificiul este, după cum s-a spus, de plan basilical. El se singularizează însă în cadrul tipului căruia îi aparține, atît prin unele modificări aduse planului, cît și mai ales prin particularitățile elevației sale (p. 183). Încăperile obișnuite unei biserici ortodoxe, pronaosul și naosul, au fost obținute în aparență printr-o simplă adaptare: din cele două șiruri de stîlpi puternici care împart longitudinal basilica în trei nave, o pereche a fost suplinită printr-un perete transversal, străpuns de o ușă în ax. Nava centrală — de două ori mai largă decît colateralele — este boltită cu un semicilindru ușor frînt, întărit cu dublouri numai în dreptul celor două perechi de stîlpi din naos, nu și a perechii din pronaos. Colateralele, mult mai joase decît nava principală, sînt în chip puțin obișnuit boltite cu semicilindri transversali scurți, destul de neregulat frînți, rezemați pe mici arce în plin cintru, ce leagă stîlpii de pereții laterali ai bisericii. Acest sistem de boltire face colateralele să apară mai curînd ca două șiruri de nișe foarte adînci, sau de încăperi deschise prin arcade înspre nava centrală și legate între ele doar prin succesiunea de deschideri destul de joase și înguste determinate de arcele dintre masivii stîlpi și pereții laterali. În spațiul rămas deasupra lor sînt amenajate două încăperi înguste — pseudo-tribune — cu ziduri pline, utilizate drept



Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae reprezentată în tabloul votiv.

depozite. Un altar alungit şi mai îngust decît corpul bisericii se încheie spre răsărit cu o absidă de plan semicircular şi este boltit cu un semicilindru scurt şi cu o semicalotă.

Componentei gotice îi aparţin muchiile din piatră făţuită, soclul proeminent şi contraforţii, mai numeroşi la origine, cînd creau, prin alternanţa cu ferestrele, un ritm specific faţadelor (p. 184). Chenarele din piatră cioplită ale ferestrelor sînt şi ele gotice, dar au un caracter tîrziu şi aparţin, în cea mai mare parte, lucrărilor efectuate în secolul al XVI-lea de Alexandru Lăpuşneanu. Cît priveşte cadrele în arc frînt ale portalului de acces în pronaos şi golului de uşă dintre cele două încăperi, ele ar putea fi opera meşterilor lui Ştefan cel Mare, care a restaurat biserica în 1479—1480.

Date fiind analogiile cu arhitectura romanică şi elementele gotice ale bisericii din Rădăuţi, este neîndoios că originea ei trebuie căutată, aşa cum s-a şi făcut, în vreuna din ţările învecinate, legate de tradiţiile constructive occidentale — Polonia şi Halici, Ungaria şi Transilvania — ţări care au jucat un rol în procesul de constituire a statului moldovenesc şi în organizarea societăţii moldoveneşti feudale.

Precizarea căilor pe care au putut pătrunde în Moldova, în a doua jumătate a veacului al XIV-lea, arhaicele forme romanice, depăşite în ţările de cultură occidentală, s-a dovedit însă dificilă, arhitectura celei mai vechi biserici din piatră modoveneşti neputînd pînă acum fi derivată în chip nemijlocit din aceea a unui anumit grup de clădiri, sau dintr-o anumită şcoală străină.

În lipsa unor origini precizate, o cercetare, chiar sumară, a datelor pe care ni le oferă acest monument, trebuie să înceapă prin a stărui tocmai asupra faptului că el nu constituie copia sau imitaţia mecanică a unui prototip occidental, felul în care s-a făcut adaptarea formelor romanice la nevoile cultului ortodox denotînd un anume proces de elaborare, ce încarcă aceste forme cu o semnificaţie stilistică nouă.

Retezînd traseele longitudinale ale navelor prin zidul transversal ce împarte clădirea după cerinţele cultului răsăritean, arhitectul a ţinut să diferenţieze încăperile obţinute pe această cale, coborînd în pronaos bolta mediană mai jos şi scurtînd traveele faţă de cele ale naosului. Integrată astfel celor două încăperi distincte, boltirea aparte a colateralelor creează o distribuţie a spaţiului deosebită de aceea basilicală obişnuită şi apropiată de aceea tradiţională ortodoxă a bisericilor de plan central.

Faptul că în Moldova nu se va mai întîlni tipul basilical pare a crea bisericii din Rădăuţi o situaţie de excepţie. După cum vom vedea însă, nici unul din elementele de existenţa cărora pe solul moldovenesc luăm cunoştinţă acum pentru întîia oară nu e sortit să dispară fără a lăsa urme. Dimpotrivă, vom regăsi aceste elemente, îmbogăţite prin evoluţie şi structurate conform unei viziuni proprii, naţionale, în zestrea arhitecturii moldoveneşti la apogeul înfloririi ei.

Începutul, în acest sens, îl face însuşi aspectul general al clădirii. Dacă facem abstracţie de pridvorul adăugat spre apus în 1559, de Alexandru Lăpuşneanu, dincolo de liniile strînse şi elansate pe care le capătă clădirea în urma readucerii la proporţiile originare, se întrevede imaginea familiară a bisericii moldoveneşti de plan dreptunghiular, fără turlă, de mai tîrziu. Să reţinem impresia, pentru a ne reaminti de ea atunci cînd ne vom ocupa de acest produs al

arhitecturii moldoveneşti şi să facem deocamdată observaţia că tocmai unele monumente religioase de tipul celor fără turlă au fost puse de G. Balş — şi după el de alţi istorici de artă — în strînsă legătură cu vechea ctitorie a lui Bogdan I.

Înainte de sfîrşitul veacului al XIV-lea piatra brută de mici dimensiuni, din care e zidită biserica din Rădăuţi, constituie un material destul de obişnuit în Moldova pentru a se impune unor forme arhitectonice al căror material specific era altul în locurile lor de baştină. El se va transmite unor biserici al căror tip e întru totul deosebit de cel întîlnit la Rădăuţi, tip ce va parcurge timp de peste două veacuri, etapele unei strălucite cariere în arhitectura moldovenească. Este vorba de tipul triconc, de prezenţa căruia în Moldova luăm pentru prima oară cunoştinţă la biserica sf. Treime din Siret.

Clădirea acesteia (fig. 171), de dimensiuni destul de mici, este alcătuită din două încăperi dreptunghiulare neegale, un pronaos scurt şi un naos alungit, dezvoltat pe fiecare din cele trei laturi libere cu cîte o absidă de plan semicircular (p. 186). O uşă tăiată în peretele exterior apusean şi una în cel despărţitor, permit accesul în cele două încăperi. Pronaosul este luminat de o fereastră îngustă — spre sud — iar naosul de alte trei la fel — cîte una în fiecare absidă. Pronaosul este acoperit cu un semicilindru iar sistemul de boltire a naosului — o calotă pe pandantivi, sprijinită pe patru arce alipite celor patru pereţi ai încăperii şi susţinute la rîndul lor de console — aminteşte îndeaproape pe cel frecvent utilizat în pronaosul monumentelor religioase sîrbeşti de pe valea Moravei; tot în pronaos îl vom întîlni adesea la bisericile moldoveneşti de mai tîrziu. Faptul că la ultima restaurare s-au găsit sub pardoseală fundaţiile unor picioare de zidărie, plasate de o parte şi de alta a absidelor laterale, întocmai ca pilaştrii ce susţin boltirea naosului în aceeaşi arhitectură sîrbească, precum şi în cea muntenească ,constituie un indiciu că meşterii de la Siret nu ignorau această soluţie, dar că nu au procedat mecanic la adoptarea ei, preferînd-o pe cea pe care o vedem.

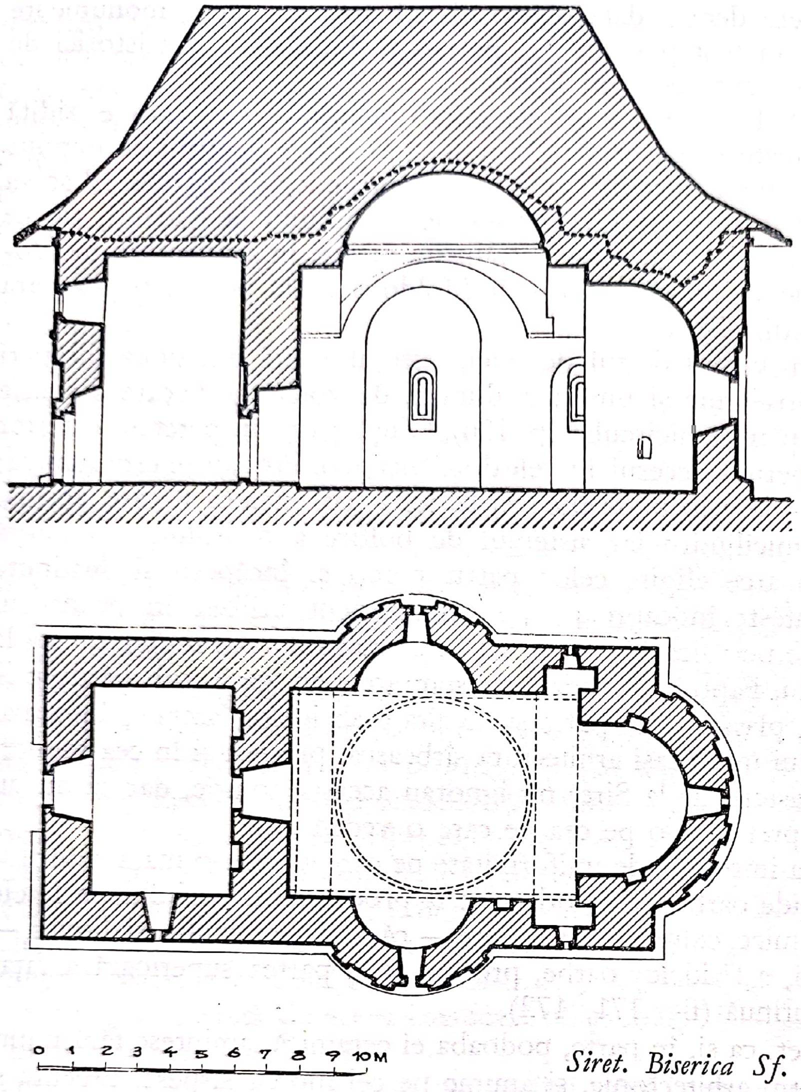
Decorul exterior urmăreşte evitarea impresiei de uniformitate pe care ar crea-o masa zidurilor pline. El este alcătuit din înalte firide oarbe, ce se ridică de la proeminenţa soclului pe feţele celor trei abside şi din elemente ceramice, colorate şi smălţuite — cărămizi, cruciuliţe şi discuri — dispuse deasupra ferestrelor, a uşii, a firidelor oarbe, precum şi la partea superioară a faţadelor, unde formează o friză continuă (fig. 171, 172).

Planul şi structura bisericii din Siret, ca şi, în parte, podoaba ei ceramică, amintesc fără multe posibilităţi de ezitare, un anumit tip arhitectonic, şi anume pe cel morav sîrbesc, precum şi bisericile munteneşti înrudite. Apariţia unei variante moldoveneşti a acestui tip în faza de constituire a unei arhitecturi locale este cît se poate de explicabilă, dacă ne gîndim la expansiunea arhitecturii, şi, în general, a artei sîrbeşti în această perioadă, expansiune ce cuprinsese o foarte largă arie a ţărilor ortodoxe (incluzînd şi Ţara Românească), din teritoriul grecesc şi pînă în Rusia nordică [1].

Pe temeiurile de mai sus, nu ne rămîne decît să atribuim zidirea bisericuţei din Siret activităţii unor meşteri cunoscători ai arhitecturii sîrbeşti, activitate pe care o vedem desfăşurîndu-se

[1] Cf. Capitolul de pictură moldovenească, p.

Scanned with OKEN Scanner



Siret. Biserica Sf. Treime. Secțiune longitudinală și plan.

în ultimele decenii ale veacului al XIV-lea, în timpul domniei mai lungi și rodnice în domeniul construcțiilor a lui Petru I Mușat (1374—1391/92).

Acest monument, care stă la începuturile cunoscute ale evoluției triconcului moldovenesc, nu prezintă însă similitudinea cu monumentele artei sîrbești morave a Coziei muntenești. Dacă am avea vreo îndreptățire să presupunem că el a fost precedat de alte clădiri care să reproducă mai fidel tipul modelelor străine, am fi ispitiți să-l considerăm — oarecum asemenea Brădetului din Țara Românească — drept o adaptare a acestor modele la mijloacele meșterilor locali. În stadiul actual al cunoștințelor despre începuturile arhitecturii moldovenești, o asemenea ipoteză ar fi însă riscată și trebuie să ne mulțumim doar să consemnăm, drept

particularități locale ale bisericuței din Siret, lipsa turlei și boltirea naosului cu calotă, firidele oarbe de pe abside și mai marea dezvoltare a decorului ceramic, în special friza de discuri smălțuite, cunoscute din arhitectura balcanică și din cea muntenească, dar valorificate ulterior în Moldova ca nicăieri altundeva.

După datele izvoarelor și ale tradiției, au mai fost înălțate în Moldova, pînă la sfîrșitul veacului al XIV-lea, și alte construcții religioase din zid. Nici una nu a ajuns însă pînă la noi, cele pe care le vedem uneori în locul lor — cum ar fi biserica Mirăuților din Suceava sau a sf. Paraschive din Roman — fiind rezultatul unor refaceri totale mai tîrzii.

Cu toate rezonanțele străine, primele două monumente moldovenești sînt realizate în forme și la dimensiuni apropiate de cele familiare viziunii poporului. Dezvoltarea politică și socială a statului feudal va permite arhitecturii moldovenești să evolueze pornind de la aceste forme pentru ca, prin acumulări de elemente selecționate și retopite în tiparele făurite de meșterii autohtoni, să ajungă în scurtă vreme la formarea unui limbaj propriu, ce-și va găsi expresia în creațiile profund originale ale școlii moldovenești din a doua jumătate a veacului al XV-lea și din veacul al XVI-lea.

În perioada de formare a acestei școli, o importantă etapă o constituie prima jumătate a veacului al XV-lea, cînd ea se poate bucura de condițiile favorabile furnizate de domnia lui Alexandru cel Bun (1400—1431).

Stabilitatea politică internă, relativa întărire a autorității domnești și dezvoltarea unei economii ce începuse să se diferențieze, au constituit bazele pe care Moldova și-a putut făuri, în timpul domniei lui Alexandru cel Bun, o bogată viață culturală, manifestată mai ales în formele legate de religie, caracteristice evului mediu.

Stăvilirea prin lupte, sau îngrădirea prin tratate a tendințelor expansioniste ale Poloniei și ale Ungariei, dar mai ales faptul că, față de Muntenia, atacul turcesc asupra Moldovei a întîrziat încă trei sferturi de secol, au dat răgaz arhitecturii moldovenești să-și creeze în acest timp premizele unei înfloriri artistice ce-și va atinge apogeul, după cum vom vedea, tocmai în condițiile luptei antiotomane, pe care o va sprijini cu mijloace specifice.

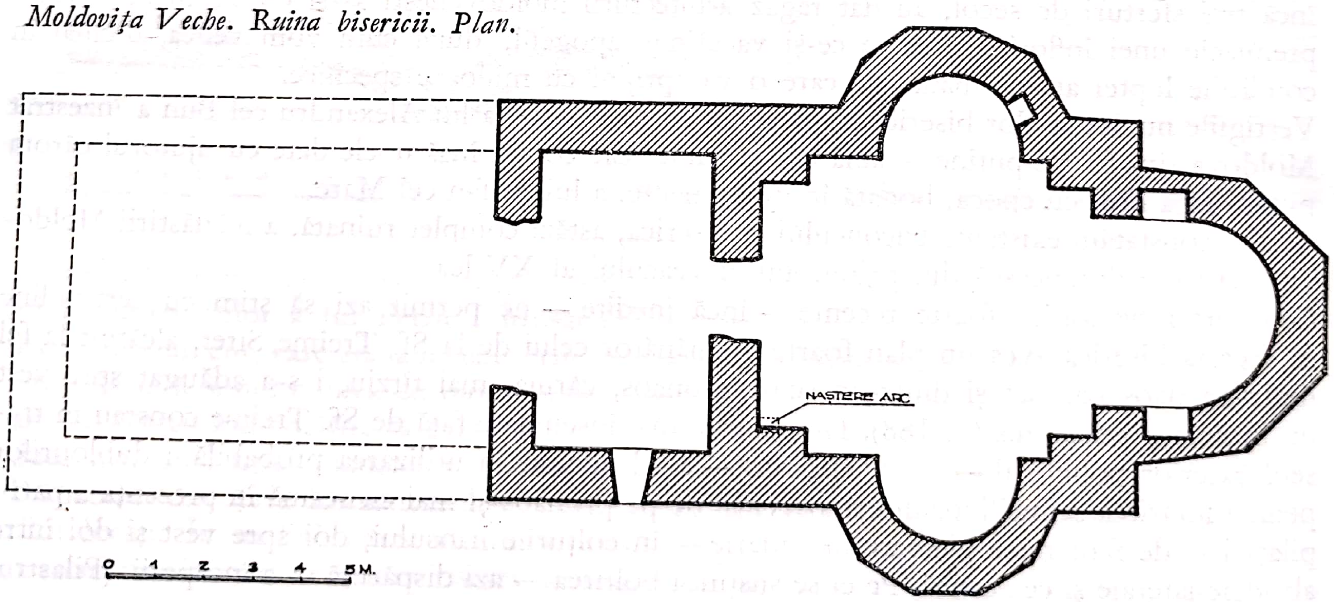
Vestigiile numeroaselor biserici și mănăstiri cu care domnia lui Alexandru cel Bun a înzestrat Moldova sînt foarte puține — abia cîteva ruine. Ele conțin însă unele date cu ajutorul cărora putem lega firul cu epoca, bogată în monumente, a lui Ștefan cel Mare.

Astfel, constatăm existența triconcului la biserica, astăzi complet ruinată, a mănăstirii Moldovița, ctitorie domnească din primii ani ai veacului al XV-lea.

Cercetări arheologice foarte recente — încă inedite — ne permit azi să știm cu certitudine că această biserică avea un plan foarte asemănător celui de la Sf. Treime Siret, alcătuit la fel dintr-un naos trilobat și dintr-un scurt pronaos, căruia, mai tîrziu, i s-a adăugat spre vest un încăpător exonartex (p. 188). Deosebirile mai însemnate față de Sf. Treime constau în traseul exterior poligonal — cu cinci laturi — al absidelor, în utilizarea probabilă a dublourilor pentru întărirea semicilindrului transversal de pe pronaos și mai cu seamă în prezența a patru pilaștri — de fapt niște picioare de zidărie — în colțurile naosului, doi spre vest și doi între absidele laterale și cea estică. Pe ei se susținea boltirea — azi dispărută — a încăperii. (Pilastrul

sud-vest păstra pînă în 1963 naşterea unuia din cele patru arce care, alipite pereţilor, delimitau deasupra naosului un patrat.)
Dispoziţia pilaştrilor creează în colţuri masive de zidărie care, primind descărcarea bolţilor, permit, faţă de Siret, o sensibilă subţiere a zidurilor.
Diferenţiindu-se de soluţiile tradiţionale în arhitectura sîrbească-moravă şi în cea muntenească, această soluţie indică înfiriparea unei logici constructive proprii şi, în consecinţă, îndrumarea pe o nouă matcă stilistică. Pe aceeaşi cale de căutări, o variantă pare a fi prezentat prima biserică a mănăstirii Homor, înălţată înainte de 1415 de un vornic Ioan şi a cărei ruină se află în vecinătatea mănăstirii cu acelaşi nume, ce-i va succeda în veacul al XVI-lea. Problemele pe care le pune acest important monument urmează însă să fie pe deplin desluşite de săpăturile arheologice în curs de efectuare, care au dat pînă acum la iveală un naos trilobat, cu abside în arc de cerc şi un pronaos adăugat ulterior.
Caracteristic va rămîne principalul material de construcţie al celor două biserici — piatra brută de mici dimensiuni — chiar dacă mai tîrziu va căpăta un mai însemnat adaus de cărămidă.
Alături de lăcaşurile ortodoxe, trebuie menţionată biserica de rit latin clădită probabil pe la începutul veacului al XV-lea la Baia, monument pur gotic, a cărui prezenţă pe pămîntul Moldovei nu constituie un caz excepţional, elementele săseşti şi propaganda catolică favorizînd încă din veacul precedent înălţarea unor construcţii religioase de tip occidental, cu alte cuvinte transplantarea formelor gotice în ambianţa locală.
În scurtul timp — mai puţin de un veac — ce s-a scurs de la constituirea statului şi pînă la moartea lui Alexandru cel Bun, arhitectura religioasă moldovenească a intrat în stăpînirea unui repertoriu de forme nu numai variat, ci şi contradictoriu. Dezvoltîndu-şi o tradiţie constructivă ale cărei începuturi le-am aflat la Rădăuţi şi aducînd modificări novatoare formelor

Moldoviţa Veche. Ruina bisericii. Plan.



Scanned with OKEN Scanner

introduse de tipul de biserică sîrbesc morav, ea s-a îndrumat către o concepție proprie, ce atestă alcătuirea unei școli de constructori autohtoni. Asupra acestei școli în formare s-a exercitat, în a doua jumătate a veacului al XIV-lea și în primele decenii ale celui următor, influența arhitecturii gotice, a cărei difuzare fusese favorizată de bunele relații ale voievozilor cu biserica catolică și, în consecință, de posibilitățile de organizare și de dezvoltare ale acestei biserici în Moldova.

O dată cu sfîrșitul domniei lui Alexandru cel Bun se încheie o primă etapă din procesul de constituire a unui stil propriu arhitecturii moldovenești.

Anii care au urmat au fost însă ani tulburi, ani de lupte pentru tron și de domnii scurte, amestecate și nesigure. Criza regimului de fărîmițare feudală s-a răsfrînt din plin și asupra domeniului construcțiilor. Ea a stînjenit evoluția arhitecturii monumentale, făcînd-o să străbată într-un ritm încetinit, nu numai sfertul de veac ce desparte domnia lui Alexandru cel Bun de aceea a lui Ștefan cel Mare, ci și o primă perioadă a acesteia din urmă.

Pictura și manuscrisul

Începuturile picturii moldovenești se plasează în ultimele decenii ale veacului al XIV-lea, ele confundîndu-se cu înseși începuturile statului moldovenesc. Dispariția operelor realizate în primul secol de existență a acestui stat ne împiedică, din păcate, să urmărim evoluția picturii moldovenești timpurii. Ni se păstrează totuși din această îndepărtată perioadă, un important monument: miniaturile tetraevanghelului executat de monahul Gavril de la mănăstirea Neamț, în 1429, care dovedesc că arta de a picta a cunoscut în Moldova, încă de la începutul veacului al XV-lea, o remarcabilă înflorire. Înainte de a trece însă la analiza miniaturilor lui Gavril, să încercăm mai întîi, pe temeiul puținelor date de care dispunem, să reconstituim în linii mari procesul de formare a picturii medievale moldovenești, cu atît mai mult cu cît această importantă problemă s-a bucurat de puțină atenție în trecut.

Așa cum s-a arătat, condițiile de viață deosebit de grele în care au fost nevoiți să trăiască moldovenii în vremurile anterioare întemeierii statului lor — și în primul rînd jugul de o sută de ani al stăpînirii tătărești — au fost cu totul nefavorabile dezvoltării unei tradiții proprii de pictură monumentală. De aceea, atunci cînd primii voievozi ai Moldovei au voit să împodobească cu zugrăveli construcțiile religioase pe care le ridicaseră, ei s-au văzut nevoiți să recurgă la meșteri aduși din afară. Confesiunea oficială a noului stat fiind cea ortodoxă, e de la sine înțeles că acești zugravi nu au putut fi aduși decît din centrele de artă ale lumii ortodoxe. Care au putut fi, așadar, aceste centre?

Se știe că de-a lungul veacului XIV precum și la începutul celui următor, pictura slavilor de sud — și în primul rînd cea sîrbească — a cunoscut o puternică expansiune, din Balcani și pînă în Rusia, expansiune înlesnită în bună parte și de emigrarea meșterilor sud-dunăreni sub presiunea crescîndă a avansării turcilor în Balcani. În aceste condiții, este ușor de înțeles

Scanned with OKEN Scanner

că mișcarea de iradiere a picturii sud-slave nu a putut ocoli tocmai Moldova, stat abia întemeiat, în care era nevoie de meșteri pricepuți și în care artiștii balcanici puteau ajunge atît de ușor, fie pe Dunăre, fie traversînd Muntenia vecină și prietenă. Datele interne de care dispunem confirmă această presupunere. Se știe (p. 185) că la baza arhitecturii religioase moldovenești stă tipul de biserică de plan treflat al școlii morave, tip care a fost adus, atît în Muntenia cît și în Moldova, din Serbia moravă, spre finele veacului al XIV-lea. Or, este mai mult decît firesc să presupunem că alături de constructorii școlii morave vor fi venit în Moldova și confrații lor, zugravii. Activitatea meșterilor sud-slavi aici e oglindită de altfel și într-un document emis de cancelaria lui Alexandru cel Bun, în 1415, document care reprezintă, de fapt, un contract încheiat între voievod și zugravii Dobre și Nichita.

Mai simple și mai rudimentare, dar mai expresive și mai aproape de spiritul popular, decît abstracta pictură bizantină, nu încape îndoială că formele picturii sud-slave au familiarizat mai ușor și în versiuni mai libere tînărul mediu artistic moldovenesc, cu iconografia și estetica picturii de tradiție bizantină. Este semnificativ, de altfel, că în pictura moldovenească din a doua jumătate a veacului al XV-lea se pot identifica — deși transformate și integrate într-o sinteză autohtonă — un număr de elemente iconografice a căror origine se găsește în pictura sud-slavă din veacul al XIV-lea.

După aproape zece ani de violente și neîntrerupte conflicte diplomatice între Moldova și Constantinopol — declanșate de hotărîrea moldovenilor de a nu primi în fruntea bisericii lor pe mitropolitul grec trimis de patriarhia ecumenică, ci de a-l menține în scaun pe Iosif, un ierarh autohton, rudă cu familia domnească — bizantinii au sfîrșit prin a ceda și, îndată după suirea pe tron a lui Alexandru cel Bun (1400—1432), între Moldova și Bizanț s-au stabilit strînse legături culturale și artistice. Prestigiul de care, în ciuda decăderii politice și economice a imperiului, continua să se bucure cultura artistică constantinopolitană în întreaga lume ortodoxă, a făcut ca tînărul stat de la nordul Dunării să devină foarte receptiv la formele acestei culturi. Titlurile de αὐτοκράτωρ și αὐτοκρατώρησα precum și veșmintele puternic influențate de moda aulică bizantină, pe care le purtau — după cum se vede dintr-o broderie contemporană — Alexandru cel Bun și soția sa Marina, ilustrează de altminteri cu prisosință acest fapt, dovedind, totodată, că prin introducerea, la curtea sa, a unor norme de protocol imperial, suveranul moldovean urmărea să consolideze, în ochii propriilor săi supuși, autoritatea monarhiei teocratice. Și astfel, domnia lui Alexandru cel Bun a fost epoca în care au pătruns din plin în Moldova diferitele categorii ale artei constantinopolitane, precum veșminte și odoare bisericești, piese de broderie rituală, manuscrise cu miniaturi, icoane, modele pentru zugravi etc. Este de asemenea de presupus că tot atunci vor fi sosit în Moldova și zugravi greci, cu atît mai mult cu cît din unele documente emise de cancelaria lui Alexandru cel Bun rezultă limpede interesul deosebit pe care l-a manifestat acest sprijinitor al artelor și culturii pentru pictori, pe care i-a răsplătit cu generozitate pentru serviciile aduse.

După familiarizarea cu formele picturii sud-slave, mediul artistic moldovenesc s-a găsit, deci, în vremea domniei lui Alexandru cel Bun, destul de avansat pentru a-și putea însuși limbajul subtil al picturii paleologe și a-l folosi în sensul îmbogățirii și perfecționării propriilor sale mijloace de expresie. Deși sleirea continuă a energiilor creatoare ale societății bizantine grăbea

din ce în ce procesul de decadență a picturii paleologe tîrzii, această artă mai păstra, totuși, vii, la începutul veacului al XV-lea, tradițiile picturii elenistice, tradiții care fuseseră întotdeauna atît de prețuite în metropola, saturată de reminiscențe antice, a Imperiului Bizantin. Dacă eleganța elenistică a formelor în general și dacă armonioasa proporționare a corpului omenesc sub drapajul veșmîntului grec, în special, vor deveni trăsături stilistice definitorii pentru pictura clasică moldovenească, vom recunoaște că aceste trăsături se datoresc, în bună măsură, educării temeinice a mediului artistic autohton, chiar din faza sa de tinerețe, în spiritul tradițiilor antice ale înaintatei culturi artistice constantinopolitane. În aceasta a și constat rolul istoric al picturii paleologe în formarea școlii moldovenești.
Primind formele picturii sud-slave și bizantine, trebuie accentuat, însă, că moldovenii nu s-au transformat în imitatori servili ai acestor forme. Școala moldovenească de pictură nu s-a format prin încrucișarea mecanică a unor influențe, ci prin prelucrarea și transformarea profundă a formelor străine, sub acțiunea creatoare a geniului local. Asemenea fraților lor din celelalte țări române, moldovenii erau posesorii unor strălucite tradiții de artă populară, cu rădăcini autohtone milenare. Această artă a fost pentru ei, de-a lungul veacurilor anterioare întemeierii statului, adevărata și marea lor școală estetică. La această școală ei își formaseră, pe temeiul unei sensibilități artistice specifice și printr-o experiență practică multilaterală și neîntreruptă, o viziune a lor, proprie, despre culoare și acorduri cromatice, despre desen, despre ritm, despre armonizarea « plinurilor » și « golurilor », despre relația dintre « motiv » și « cîmp » etc. La această școală ei își formaseră, cu alte cuvinte, o estetică complexă și originală. Nu încape, de asemenea, îndoială, că de-a lungul vremurilor care au premers întemeierii statului lor, moldovenii vor fi ajuns la un anumit grad de familiarizare și cu arta figurativă de tradiție bizantină, mai ales prin mijlocirea icoanelor, broderiilor și obiectelor de artă aplicată ce vor fi circulat pe teritoriile locuite de ei, împreună cu celelalte obiecte necesare cultului și dintre care este de presupus că măcar o parte vor fi fost lucrate de meșteri autohtoni. De aceea, în momentul în care, în urma intrării societății medievale moldovenești într-o nouă fază de dezvoltare, faza constituirii statului, s-a simțit nevoia introducerii pe scară largă a formelor picturii de tip bizantin, meșterii moldoveni nu au privit aceste forme cu ochi de copiști, ci cu ochi de artiști. Respingînd instinctiv ceea ce era străin spiritului românesc, ei le-au prelucrat și le-au interpretat prin prizma propriei lor viziuni despre frumos, dîndu-le o nouă viață. O primă ilustrare a acestei atitudini creatoare ne-o oferă înseși miniaturile tetraevanghelului lucrat de monahul Gavril în 1429, miniaturi care constituie, din păcate, singurul monument ce ni s-a păstrat din perioada timpurie a școlii moldovenești de pictură. Analiza miniaturilor lui Gavril este cu atît mai necesară, cu cît — rămase complet nestudiate din punctul de vedere estetic de către cercetătorii din trecut, care s-au limitat numai la simple descrieri iconografice — aceste minaturi nu și-au ocupat încă locul ce li se cuvine în istoria picturii moldovenești. Născut, foarte probabil, nu mult înainte de 1400, și mort după 1447, de cînd datează ultimul manuscris ce ni se păstrează de la el, monahul Gavril era fiul unui caligraf al curții domnești. Arta scrisului și a împodobirii cărților era, așadar, pentru Gavril o moștenire părintească, pe care acesta, îmbrăcînd de tînăr rasa, a desăvîrșit-o în mediul prielnic al celui mai important focar de cultură și artă al Moldovei medievale: mănăstirea Neamțului. Aici, monahul Gavril

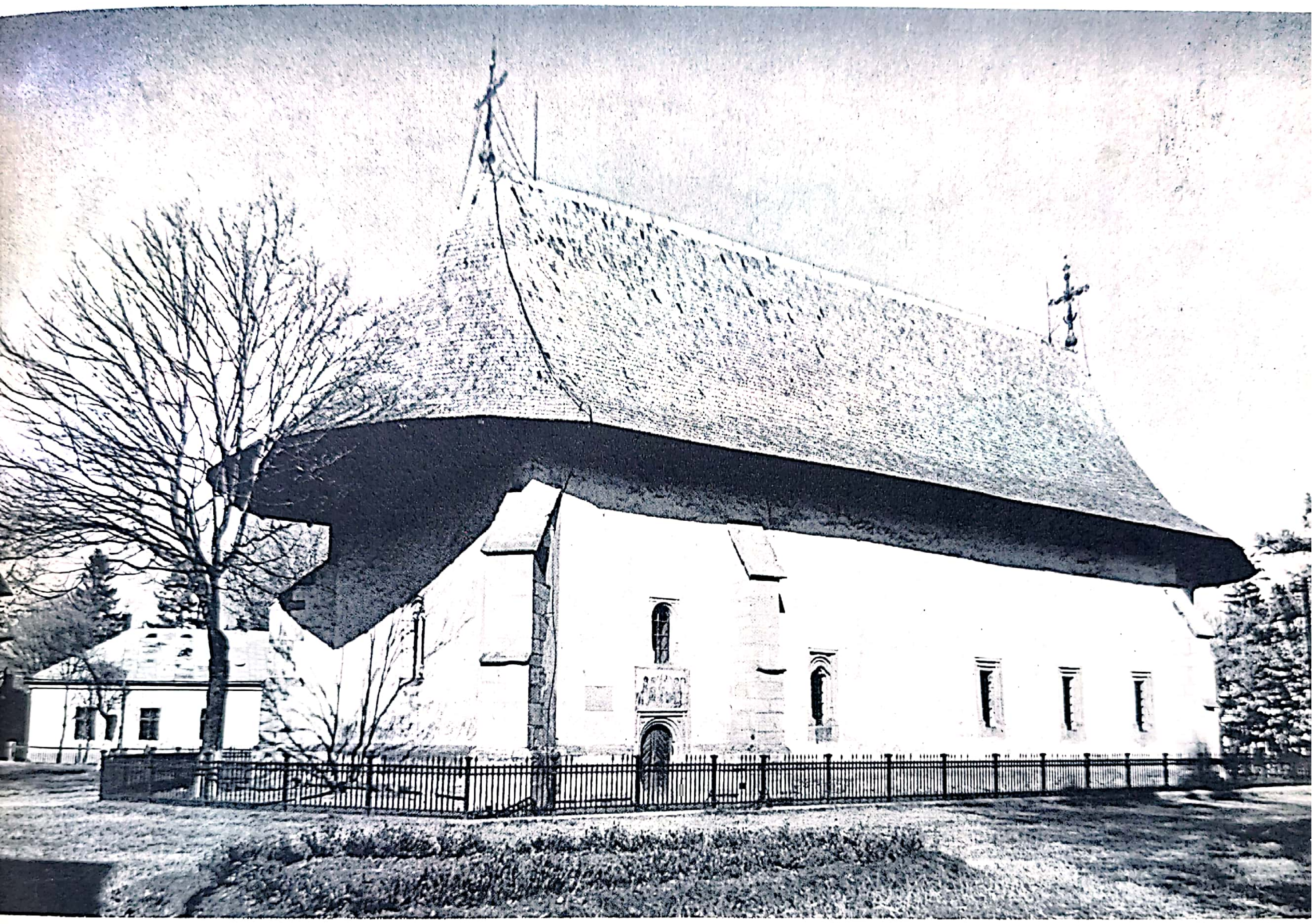
a desfășurat timp de cîteva decenii o fertilă activitate de artist și cărturar, copiind și înfrumusețînd manuscrise și alcătuind diverse culegeri de literatură patristică și hagiografică dintr-un mare număr de autori. Tetraevanghelul din 1429 — aflat astăzi la Biblioteca Bodleiană din Oxford (can. gr. 122) — a fost comandat artistului de doamna Marina, soția lui Alexandru cel Bun, pentru folosința ei personală. Din cele peste douăsprezece manuscrise ce ni se păstrează de la Gavril, acesta e singurul împodobit cu miniaturi. Ocupînd întreaga pagină, miniaturile — patru la număr — reprezintă pe cei patru evangheliști și preced textele evanghelice. Ceea ce atrage de la prima vedere atenția în aceste miniaturi este puternica lor amprentă antică (fig. 173 și 175). Multiplele elemente de decor arhitectonic puse în operă — coloane, portice, bolți, edicule, frontoane — au fost armonizate în viziuni de un pregnant urbanism elenistic, ce dovedește că artistul era bun cunoscător al modelelor rafinatei picturi constantinopolitane. Unele stîngăcii de perspectivă — manifeste mai ales în primele două miniaturi (Matei și Marcu) — nu reușesc să altereze spiritul elenistic de care sînt pătrunse compozițiile. Tot pictura paleologă impregnată de tradițiile artei antice a fost aceea care a insuflat artistului grija de a respecta cu fidelitate proporțiile corpului omenesc, precum și gustul pentru modelarea plastică și atitudinile statuare. Acuitatea cu care miniaturistul a intuit, sub învelișul bizantin, valorile artei antice, precum și finețea mijloacelor tehnice cu care a știut să le dea viață, ilustrează nu numai talentul său, ci și temeinica lui familiarizare cu cele mai bune modele ale culturii artistice constantinopolitane.

Preluînd, însă, formele picturii bizantine, monahul Gavril nu a făcut operă de copist; el a prelucrat profund aceste forme, adaptîndu-le propriei sale sensibilități artistice. Fără îndoială că rezultatele cele mai remarcabile le-a obținut artistul în tratarea corpului și figurii omenești, așa cum se poate vedea în special din ultimele două portrete (Luca și Ioan), care sînt și cele mai reușite. Din acest punct de vedere, o comparație cu cele mai reprezentative piese ale miniaturisticii paleologe din epoca de maturitate — ca de pildă, Noul Testament, theol. gr. 300, al Bibliotecii Naționale din Viena (prima jumătate a veacului al XIV-lea), sau Noul Testament cu Psaltire, gr. 407, al Muzeului Istoric din Moscova (jumătatea veacului XIV) — este foarte instructivă. Pierzîndu-și asprimea și încordarea fanatică, specifică reprezentărilor bizantine, figurile evangheliștilor pictați de Gavril s-au relaxat și s-au înseninat, exprimînd în privirile lor omenoase firea blajină a țăranilor moldoveni, subliniată, în portretul lui Luca, și de o neîndoielnică amprentă facială autohtonă. O mențiune specială merită de altfel tocmai capul acestui evanghelist, ale cărui trăsături, de o calmă și bărbătească frumusețe, exprimă, cu o impresionantă forță de sugestie, plenitudinea trăirii interioare a personajului (fig. 174).

Același proces de românizare se manifestă elocvent și în interpretarea liniei. Linia agitată a miniaturiștilor bizantini, purtată în zig-zaguri nervoase, care dau gesturilor și atitudinilor un aer crispat, și-a eliberat parcă dintr-o dată energiile ondulînd lin și armonic, în flexiuni dezinvolte, construind și înlănțuind conturele și volumele într-un ritm neîntrerupt de parabole de o mare eleganță formală.

Sensibilitatea artistică autohtonă a miniaturistului român se face deplin simțită și în optimismul și rafinamentul concepției sale coloristice. Culoarea caldă, de vișină putredă, a himationului pe care-l poartă Luca, amplifică puternic armonia curbelor prelungi ale siluetei, stîrnind

Scanned with OKEN Scanner



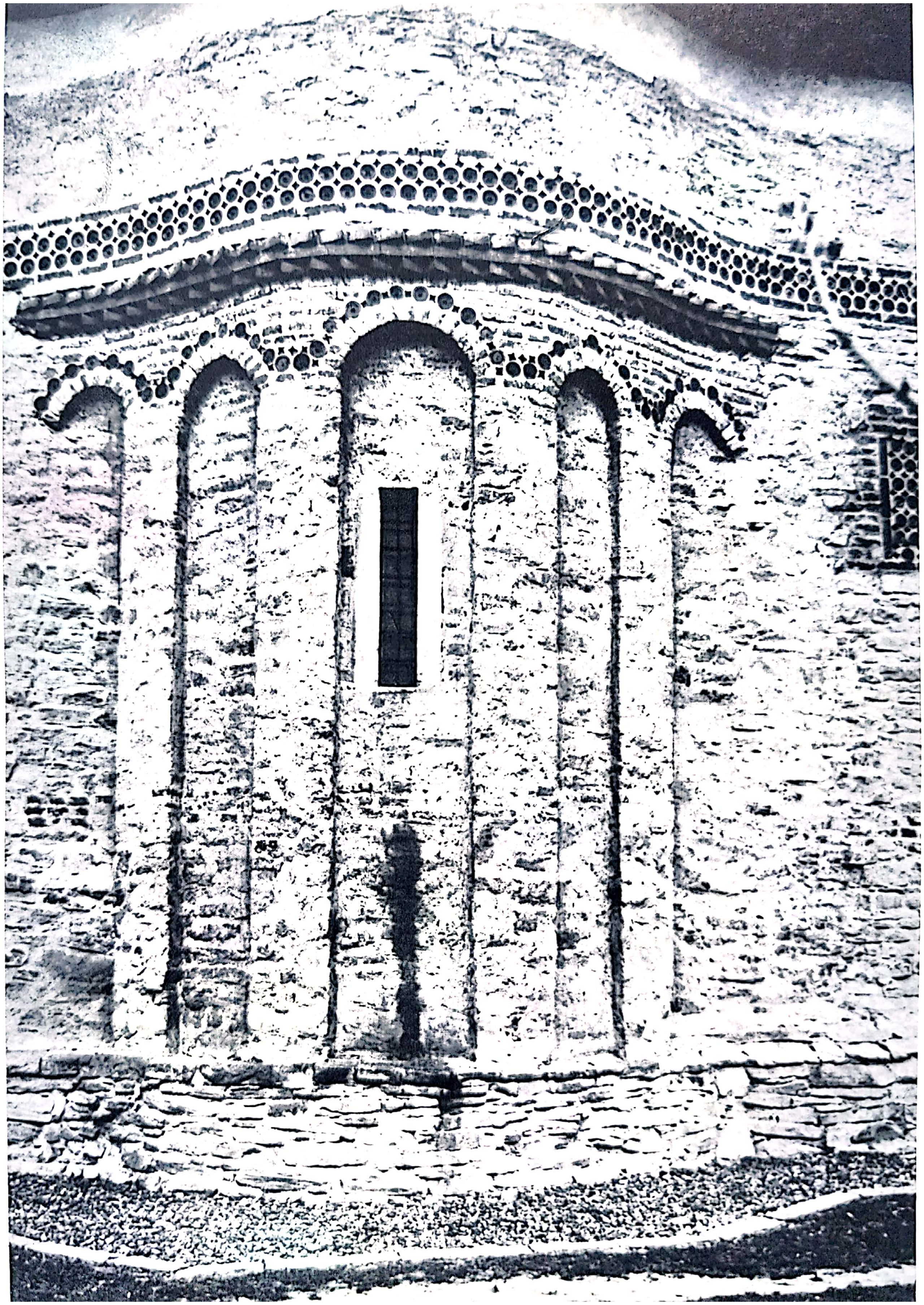
170. Rădăuți.
Biserica Sf. Nicolae.

Scanned with OKEN Scanner

171. Siret.
Biserica Sf. Treime.

172. Siret.
Biserica Sf. Treime.
Detaliu de fațadă.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

173. Evanghelistul Ioan din Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.

174. Evanghelistul Luca din Tetraevanghelul lui Gavril Uric (detaliu), 1429.

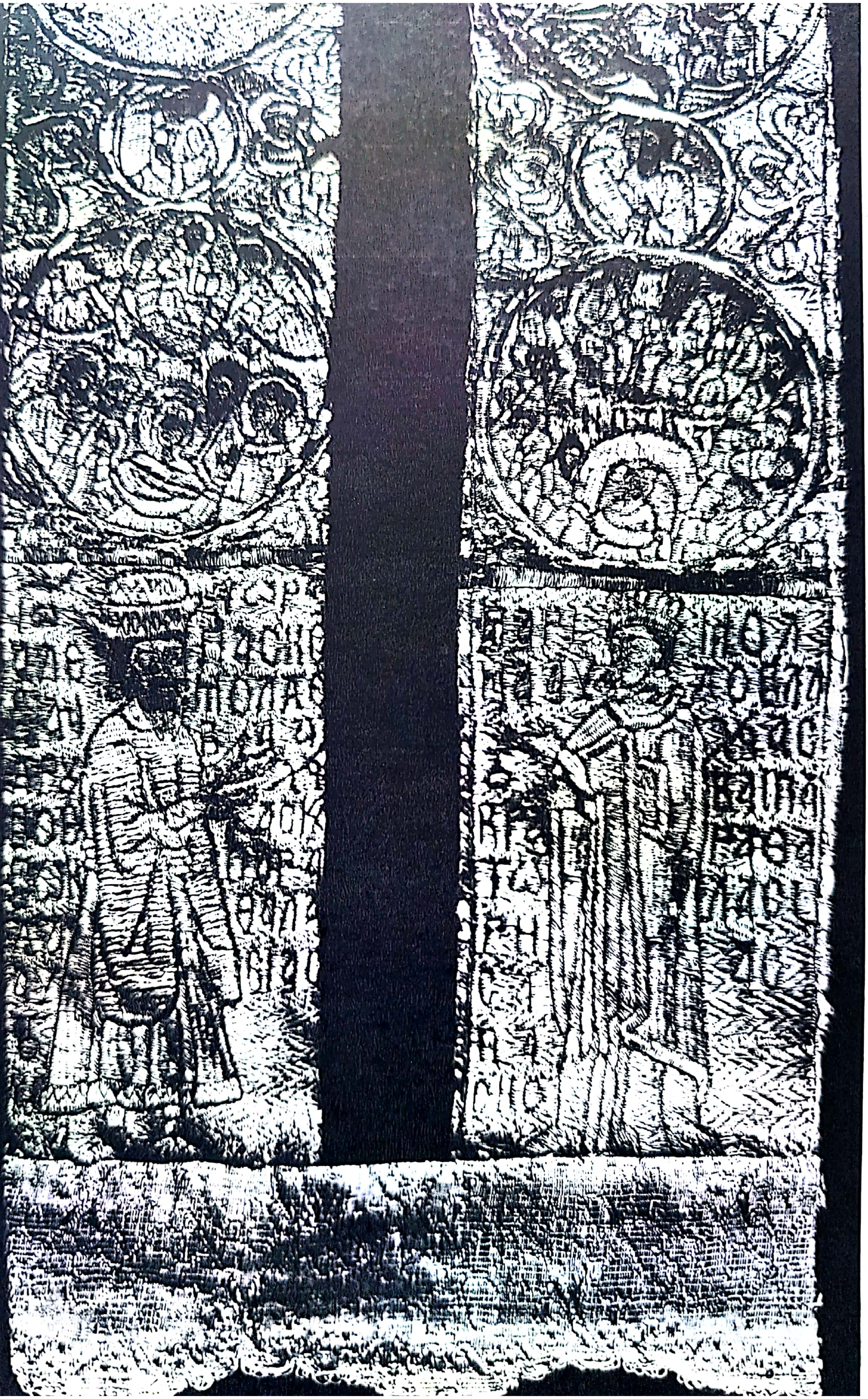
Scanned with OKEN Scanner

175. Evanghelistul Luca din Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.

176. Începutul Evangheliei lui Matei din Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.

177. Epitrahil cu portretele lui Alexandru cel Bun și al Doamnei Marina.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

178. *Epitaful mitropolitului Macarie.*

Scanned with OKEN Scanner

179. Epitaful lui Siluan. 1437.

Scanned with OKEN Scanner

180. Suceava.
Biserica Sf. Gheorghe.
Racla ferecată a Sf. Ioan cel Nou (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

181. Suceava.
Biserica Sf. Gheorghe.
Racla ferecată a Sf. Ioan cel Nou (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

182. Suceava.
Biserica Sf. Gheorghe.
Racla ferecată a Sf. Ioan cel Nou (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

asociații melodice. La rîndul lor, cele trei accente de culoare albastră, dispuse piramidal (la pieptul evanghelistului și la cele două colțuri ale pernei), au fost distribuite numai atît cît a fost necesar pentru a amplifica, prin contrast, rezonanța culorii de bază a veșmîntului, și pentru a stabiliza silueta personajului. În portretul lui Ioan, echilibrarea dintre albastrul senin al chitonului și cafeniul de tonalități mai mult deschise al himationului creează acorduri limpezi și calme care scot și mai bine în lumină ținuta elegantă și dezinvoltă a evanghelistului.

Înainte de a încheia analiza miniaturilor lui Gavril, merită să fie menționate și frumoasele lor chenare ornamentale, precum și cele patru frontispicii ce preced textele evanghelice (fig. 176). Motivul de bază al chenarelor este palmeta. De străvechi origini orientale și difuzată în întreaga Europă medievală prin intermediul artei bizantine, ea a cunoscut o popularitate excepțională în Moldova veacurilor XV—XVI. Adaptată unei viziuni decorative autohtone și extinsă asupra tuturor genurilor de artă, de la miniaturi și pictura murală pînă la pietrele funerare, palmeta a devenit motivul clasic al repertoriului ornamental al artei medievale moldovenești. Cît despre cele patru frontispicii — executate, ca și cele din alte manuscrise ale lui Gavril cu o invenție pe cît de fertilă, pe atît de rațională — , ele reprezintă tot atîtea improvizații de bun gust pe o temă de origine bizantină: cercurile și liniile întretăiate.

Prin desăvîrșirea ei artistică, opera de miniaturist și caligraf a monahului Gavril a produs o profundă impresie asupra generațiilor următoare de artiști moldoveni. Se știe că toți miniaturiștii din a doua jumătate a veacului al XV-lea și începutul celui următor, au urmat cu fidelitate, în prezentarea evangheliștilor, prototipurile stabilite de monahul Gavril în tetraevanghelul din 1429. Se știe, de asemenea, că toți artiștii cărții, din această perioadă, s-au inspirat, în ce privește frontispiciile, inițialele, punerea în pagină, din întreaga operă de caligraf a predecesorului lor. Monahul Gavril de la Neamț este, așadar, pe bună dreptate considerat drept întemeietorul școlii moldovenești de artă a cărții. Cercetări efectuate cu cîțiva ani în urmă au dezvăluit însă un aspect necunoscut pînă azi al tradiției pe care a întemeiat-o monahul Gavril în cultura artistică moldovenească. S-a constatat astfel că, în reprezentarea evangheliștilor, miniaturile sale au servit de model nu numai miniaturiștilor, ci și zugravilor moldoveni din vremea lui Ștefan cel Mare. Aproape toți acești zugravi au reprodus — cu reajustări compoziționale inerente transpunerii în pictura murală —, prototipurile tetraevanghelului din 1429. Pînă în secolul al XVI-lea zugravii moldoveni își vor aminti de tradiția tetraevanghelului lui Uric și o vor face să reînvie pentru ultima oară în portretele unora dintre evangheliștii din naosul de la Moldovița, Părhăuți și Arbure, precum și din pridvorul de la Sf. Gheorghe-Suceava.

Faptul că atît miniaturiștii cît și zugravii din secolul al XV-lea și chiar din al XVI-lea, au urmat cu atîta fidelitate prototipurile lăsate de monahul Gavril, ilustrează marea popularitate de care s-a bucurat opera sa în ochii artiștilor moldoveni din evul mediu. Studiul critic al acestei opere arată că vechii meșteri moldoveni nu s-au înșelat în aprecierile lor.

Avînd în vedere puternicul avînt economic pe care l-a cunoscut statul moldovenesc în vremea lui Alexandru cel Bun, precum și sprijinul pe care domnul l-a acordat în mod constant activității artistice, e lesne de înțeles că monahul Gavril de la Neamț nu va fi fost singurul artist remarcabil pe care-l va fi produs Moldova la începutul veacului al XV-lea. Înaltul nivel artistic

la care a ajuns miniaturistica moldovenească în această vreme constituie o indicație indirectă că pictura murală nu va fi stat nici ea mai prejos, cu atît mai mult cu cît această artă s-a bucurat, în perioada de care vorbim, de o prețuire deosebită. Faptul, amintit mai sus, că Alexandru cel Bun cerea, în 1415, unor meșteri să-i zugrăvească «o casă sau un pridvor», arată că pictura murală constituia, în acea vreme, o podoabă care putea fi întîlnită nu numai în biserici, ci și în apartamentele palatelor domnești — și poate chiar și în cele ale marilor demnitari. Lăsînd la o parte interesul deosebit pe care-l vor fi prezentat compozițiile murale din asemenea reședințe, pătrunse cum vor fi fost de suflul laic al scenelor cu conținut istoric sau alegoric, această extindere a rolului picturii monumentale dovedește că zugravul era, în Moldova de la începutul veacului al XV-lea, un artist foarte solicitat. Aflîndu-se în condiții favorabile de dezvoltare a capacităților lor creatoare, zugravii români și-au însușit, fără îndoială, în cele cîteva decenii de ucenicie și colaborare, experiența artistică a maeștrilor veniți din afară, începînd a prelua pe seama lor zugrăvirea bisericilor. În 1425, spre sfîrșitul domniei lui Alexandru cel Bun, voievodul răsplătește pe un Ștefan Zugravul, pentru «dreapta și credincioasa lui slujbă», cu nu mai puțin de patru sate, adică atît cît putea primi un mare dregător de pe atunci, pentru importante servicii aduse domniei. Documentul emis de cancelaria domnească cu acest prilej nu spune ce biserici a pictat zugravul, și chiar de am afla, pictura monumentală din acea vreme, dispărută o dată cu risipirea monumentelor pe care le împodobea, nu mai poate sta mărturie. Generozitatea deosebită cu care a fost răsplătit zugravul arată însă că el a fost un artist vestit al vremii sale, și este foarte probabil ca acel artist să fi fost român.
Preluînd din ce în ce mai activ pe mîna lor zugrăvirea monumentelor este firesc ca zugravii moldoveni să-și fi manifestat și ei — ca și monahul Gavril în miniaturistică — , propria lor personalitate, atît în alcătuirea și dispoziția schemelor decorative ale ansamblurilor pe care le realizau, cît și în tratarea stilistică a temelor, îndrumînd astfel pictura monumentală din Moldova pe calea unei sinteze autohtone. Că lucrurile s-au petrecut așa, o confirmă, de altminteri, în mod neîndoios, însuși studiul picturii murale din vremea lui Ștefan cel Mare (a doua jumătate a veacului al XV-lea). Faptul că această pictură apare dintr-o dată ca o artă specific moldovenească, gata formată în componentele ei de bază, arată că procesul de sinteză amintit începuse într-o epocă mai veche. Această epocă nu a putut fi decît domnia «așezată» și de lungă durată a lui Alexandru cel Bun.

Broderia

Alături de arhitectură și pictură, broderia liturgică reprezintă una din cele mai de seamă și totodată mai proprii creații ale artei medievale moldovenești. Ea ajunge încă din prima jumătate a veacului al XV-lea la nivelul unei creații de mare valoare artistică și se încheie — ca și pictura — într-un stil propriu în ultima treime a veacului al XV-lea. De-a lungul a patru secole de evoluție, fazele prin care trece corespund, în linii mari, fazelor de evoluție prin

care trece întreaga artă moldovenească. Între o fază și alta nu se produce o ruptură, un salt, ci fiecare din ele cumulează elemente de tradiție, inovații specifice și, în germene, trăsături stilistice noi care-și vor atinge plenitudinea în faza următoare. Fiecare asemenea etapă stilistică apare deci ca o nouă sinteză între tradiție și inovație, iar menținerea de la o fază la alta, a unora dintre trăsăturile stilistice, care — devenite tradiționale — se păstrează totuși încă vii, capabile deci de a înnoi procesul de creație, este una din dovezile concludente ale unității stilistice a broderiei moldovenești.

Piesă azi pierdută, cea mai veche broderie moldovenească cunoscută (post 1431, ante 1425); epitrahilul cu portretele voievodului Alexandru cel Bun și al soției sale Marina (fig. 177) constituie prin iconografie, ornamentică și reprezentarea chipurilor donatorilor, unul dintre puținele și totodată cele mai importante documente cunoscute azi ale începuturilor vechii arte moldovenești. Împreună cu epitrahilele de la Bistrița și Vatopedi atît de asemănătoare, din toate punctele de vedere, cu cel moldovenesc (fapt ce l-a determinat pe G. Millet să-l atribuie pe cel din urmă tot inițiativei voievodului Alexandru cel Bun [1] la care trebuie adăugat și un alt epitrahil din epoca lui Ștefan cel Mare (ante 1496), această broderie se încadrează în categoria denumită de G. Millet « epitrahile de sărbători ».
Iconografia celor 16 scene care îl decorează este cea a ansamblurilor mai vechi păstrate din pictura moldovenească. Motivul decorativ: dragonul cu două capete și trupul dintr-un entrelac în formă de inimă, situează și începuturile ornamenticii brodate moldovenești în aceeași vastă arie a celei bizantino-balcanice. Dacă acest motiv zoomorf fantastic, frecvent pînă tîrziu în broderia sîrbo-athonită, preluat sporadic și de broderia veacului al XVI-lea din Țara Românească, apare mai rar și numai în ornamentica brodată moldovenească, schema lui se păstrează neschimbată cu deosebirea că, în locul capetelor de dragon, apare semipalmeta, atît de asemănătoare ca tratare cu acest motiv mai vechi, încît ar putea fi considerată — în acest domeniu — și ca o derivație sau o interpretare decorativă, de tip vegetal, a acestuia. Detalii din veșmîntul purtat de donatori, ca și inscripția în limba greacă ce însoțește reprezentarea acestora, în locul slavonei oficiale în cancelaria statului, indică legătura directă între primele broderii moldovenești și capitala imperiului bizantin.
Simplicitatea schemei decorative, reprezentarea donatorilor, accentul pus asupra figurației, ornamentul jucînd un rol subsidiar, punctul și tehnica folosite, vor deveni trăsături generale și specifice broderiei moldovenești din veacul al XV-lea, epitrahilul menționat fiind, din acest punct de vedere, un prototip.
Lucrat în anul 1428, cu cheltuiala mitropolitului Macarie (fig. 178), cel mai vechi epitaf moldovenesc cunoscut — piesă aflată la Lvov și apoi pierdută în ultimul război mondial — este îndeaproape înrudit, prin caracterul abstract simbolic al reprezentării (Isus culcat printre îngeri și stele) cu epitafele sîrbești de la Studenița (1438) și cu cel datorat prințeselor Eutimia și Eupraxia (azi în păstrarea Muzeului mănăstirii Putna, unde a ajuns într-o epocă și în condiții

[1] G. Millet, *Broderies religieuses de style byzantin...*, Paris, 1936, pl. V, VI 2, IX—XVII, text p. 7—13.

ce nu au putut fi încă determinate). Dacă inscripția în limba greacă marchează și aici relațiuni culturale cu lumea bizantină, dacă tipul iconografic nu va mai apărea decît cu totul sporadic în broderia de mai tîrziu, simplicitatea ansamblului, puținătatea elementelor decorative, reprezentarea, în colțuri, a simbolurilor evangheliștilor, inscripția dedicatorie formînd chenar, sînt de pe acum și vor rămîne trăsături caracteristice stilului epitafelor moldovenești pînă la finele veacului al XVI-lea.

Cu frumosul epitaf dăruit în 1437 de egumenul Siluan (fig. 179) mănăstirii Neamțului (Muzeul de Artă al Republicii), epitaf care păstrează caracteristicile arătate, se precizează și tipul iconografic ce se va generaliza începînd cu finele secolului al XV-lea: Isus întins pe piatra de la Efes, înconjurat de îngeri, vegheat de Maica Domnului și plîns de Maria Magdalena. În opoziție cu caracterul abstract al reprezentării de pe epitaful din 1428, acel de la Neamț se încadrează într-un tip iconografic pe care l-am putea denumi istoric, aceasta cu atît mai mult cu cît numărul personajelor care înconjoară pe Isus în reprezentarea *Plîngerii* crește aproape cu fiecare nouă piesă.

Remarcabila finețe și precizia în tehnica de execuție vădesc o artă ajunsă la maturitate. Manuscrisul din 1429 (amintit mai sus) și epitaful lui Siluan sînt cele mai importante opere de artă aplicată moldovenească din prima jumătate a veacului al XV-lea. Prin limpezimea, simetria și echilibrul schemei compoziționale, prin grația atitudinilor, prin frumusețea figurilor și puterea de comunicativitate a expresiilor, prin ritmul armonios al curbelor, prin căldura și armonia coloritului — aurul și argintul veșmintelor detașat pe fondul roșu închis, în întregime brodat, încadrat în chenarul albastru palid — rezultate din acordul perfect între tonuri contrastante, această piesă poate fi așezată printre capodoperele genului. Ea justifică pe deplin prestigiul de care se bucură broderia moldovenească în cadrul artei de tradiție bizantină și vădește cu prisosință, și în această ramură de artă, puterea de creație a meșterilor români.

Argintăria

Deși, dat fiind stadiul pe care-l atinsese, la sfîrșitul perioadei de care ne ocupăm aci, evoluția artei moldovenești, excludem posibilitatea ca artele aplicate să nu fi ajuns la o dezvoltare cel puțin similară, totuși, dintre piesele ce se bucurau de o asemenea podoabă, nu au putut ajunge pînă la noi decît doar cîteva rare obiecte de argintărie. Valoroase prin însăși calitatea lor artistică, acestea devin astfel și mai prețioase încă, datorită faptului că ele sînt azi singurele mărturii ale nivelului pe care l-au putut atinge pe atunci artele aplicate în genere.

În Moldova arta prelucrării metalelor prețioase poate fi urmărită din prima jumătate a veacului al XV-lea. Cercetările arheologice au pus în lumină în ultimii ani, la Suceava, în jurul Cetății de Scaun, urmele unei îndelungate tradiții în domeniul argintăriei. Din tezaurul artistic — mult mai bogat decît îl cunoaștem astăzi — racla sfîntului Ioan cel Nou (azi în biserica sfîntului Gheorghe din Suceava) este singura operă ce ni s-a păstrat.

Scanned with OKEN Scanner

Părerea emisă acum cîteva decenii, potrivit căreia lucrarea a fost declarată recentă și lipsită de calități artistice, reluată în discuție a dus la concluzia că piesa, deși a suferit în decursul veacurilor succesive refaceri, mai păstrează totuși vechea ferecătură a laturei din față.
Lucrată în argint aurit, în tehnica « au repoussé », aceasta este alcătuită din douăsprezece mici plăci metalice (fig. 180, 181, 182), dispuse pe două registre și legate între ele prin benzi înguste de filigran de argint, fin decorate cu motive florale de mare circulație atît în Orient cît și în Occident. În compoziții mici și echilibrate, cu remarcabile calități de ilustrator, argintarul a redat în metal legenda cunoscută a martiriului sfîntului Ioan, patronul Moldovei medievale. Acțiunea se deapănă clar, curgător, într-un ritm regulat. Povestirea se începe cu scena chemării lui Ioan — negustor din Trapezund plecat pentru nevoile meseriei sale pe corabia unui căpitan « frînc » (catolic) — în fața « iparhului » (guvernatorul) pers și astrolatrul unei cetăți, la care fusese pîrît de comandantul vasului că vrea să se lepede de credința sa. Ioan tăgăduind să fi avut un asemenea gînd este supus la multe chinuri, întemnițat, tîrît, legat de coada unui cal și, pînă la urmă, decapitat. Scenele amintesc, nu numai prin subiect, dar și prin desenul schematic și factura picturală, de sinaxarele din decorațiile murale. Lucrarea se remarcă prin caracterul narativ al povestirii, prin deosebita expresivitate a figurilor și gesturilor personajelor și prin văditul caracter decorativ ce se reliefează atît din viziunea compozițională cît și din felul în care a reușit să reliefeze fundalurile arhitectonice prin decorul « en damier » de pe fațadele edificiilor. Personajele în costume orientale sau de modă apuseană reprezintă o populație de negustori, locali sau itineranți, frecvent întîlniți în centrele orășenești cu o viață economică și comercială asemănătoare celei din Suceava. Costumația confirmă nu numai apartenența socială a personajelor, dar și marea receptivitate a societății timpului la moda occidentală. Conținutul ei laic, cît și spiritul narativ al povestirii, transformă această operă într-o pagină de ilustrație, singura ce ni s-a mai păstrat din opera de acest gen a artiștilor din Moldova.
Argintăria a fost elaborată probabil într-unul din atelierele din jurul curții domnești de o mînă experimentată și sigură. Prin înaltul ei nivel artistic și tehnic, ea a servit de model la generații întregi, contribuind, împreună cu lucrările ieșite din atelierele sașilor din Transilvania, la desăvîrșirea stilului moldovenesc din epoca lui Ștefan cel Mare.

Ribiţa. Portret votiv.

Scanned with OKEN Scanner

3. *Arta în Transilvania din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*

VIRGIL VĂTĂȘIANU

Scanned with OKEN Scanner

Perioada ce urmează să fie examinată e caracterizată și în Transilvania prin antagonismul dintre puterea regală și cea a marilor feudali. În rîndurile aristocrației maghiare reușiseră să pătrundă și cîteva familii de demnitari sași, ca și cîteva familii de cneji și voievozi români, ca de pildă Dragoșeștii din Maramureș sau Cîndeștii și Hunedoreștii din Țara Hațegului, păstrîndu-și deocamdată apartenența etnică, dar obligați cu vremea să treacă la catolicism, pierzînd astfel contactul cu interesele neamului din care făceau parte.

O pătură socială nouă se formase în orașe, în urma dezvoltării vieții economice, a activității meșteșugărești și negustorești. Meșteșugarii, îndeosebi, începuseră să se specializeze, încetînd de a se mai ocupa și cu agricultura. În locul producției la comandă, ei confecționau acum tot mai mult mărfuri pentru piață și prin urmare se vedeau siliți de a-și strînge rîndurile pentru a-și apăra interesele. Urmarea a fost gruparea lor în bresle și organizarea învățămîntului meșteșugăresc, obligînd, între altele, calfele la călătorii pentru a se perfecționa. Astfel și orizontul cultural al orășenilor, meșteșugari și negustori, s-a lărgit, fapt ce a influențat firește în mod hotărîtor și asupra aspirațiilor și a posibilităților creației artistice, concentrate tot mai mult în mîinile acestor breslași, în dauna organizațiilor de șantier din faza precedentă. Despre începuturile acestor frății meșteșugărești nu avem informații directe, dar în statutele breslelor din 1376 se fac referințe numeroase la rînduieli mai vechi.

Alături de centre negustorești și meșteșugărești cum erau Clujul, Sibiul, Oradea, Bistrița, Sighișoara, Brașovul, care au luptat pentru apărarea intereselor comune împotriva împilărilor feudale, căutînd să dobîndească și apoi să-și apere privilegiile de autoadministrare, apar și centre miniere înzestrate cu asemenea privilegii, ca de pildă Rodna și Baia Mare. Interesele regalității ca și ale noii categorii sociale orășenești se îmbinau atît din punct de vedere economic, cît și din punct de vedere politic. Și regelui și orășenilor le erau păgubitoare tendințele centrifugale ale aristocrației, între altele piedicile puse circulației. Privitor la circulația mărfurilor, negustorii aspirau chiar la libertăți care căutau să înfrîngă și frontierele politice, mai ales cele dinspre Țara Românească și Moldova. Învoielile comerciale și privilegiile pe care le-au dobîndit negustorii și meșteșugarii orașelor transilvănene, mai ales sibienii, brașovenii și bistrițenii, au contribuit în mare măsură la dezvoltarea economică a acestor centre, frînînd în aceeași măsură dezvoltarea concurenței din principatele de la sud și est de Carpați. Concomitent se inițiase și un schimb de idei și forme artistice între orașele transilvănene și cele două principate de pe versantul opus al Carpaților, reflectat mai ales în produsele artizanatului.

Diferită a fost, în schimb, soarta țărănimii aservite. Cu toate că evoluția meșteșugurilor a dus la o sporire a producției agricole, beneficiarii rămăseseră tot stăpînii feudali care își vedeau sporite astfel veniturile. În satele rămase libere se constată însă o creștere a bunăstării exprimată prin construcții de interes obștesc, cum sînt clădirile de cult și cele destinate apărării. Aceste comune produceau și ele mărfuri pentru piață, încît țăranii începuseră să dezvolte legături comerciale cu orașele învecinate. Pe această cale s-a realizat un nou contact între arta populară și arta cultivată în orașe.

Evoluția economică și culturală evocată mai sus nu s-a desfășurat însă fără numeroase ciocniri între rege și aristocrați, între orășeni și aristocrați, dar mai ales între țărănimea aservită și diferitele categorii de exploatatori, între care apăruseră și orășenii înstăriți, în fața cărora se ridica acum și orășenimea săracă. Aceasta din urmă începuse să ia parte la răscoalele țărănești devenite tot mai frecvente, culminînd deocamdată în marea răscoală de la Bobîlna, din anii 1437/38. Între răsculați apar și orășeni din Dej și Cluj, iar la mișcările care au avut loc mai la nord-vest, meșteșugari din Satu Mare.

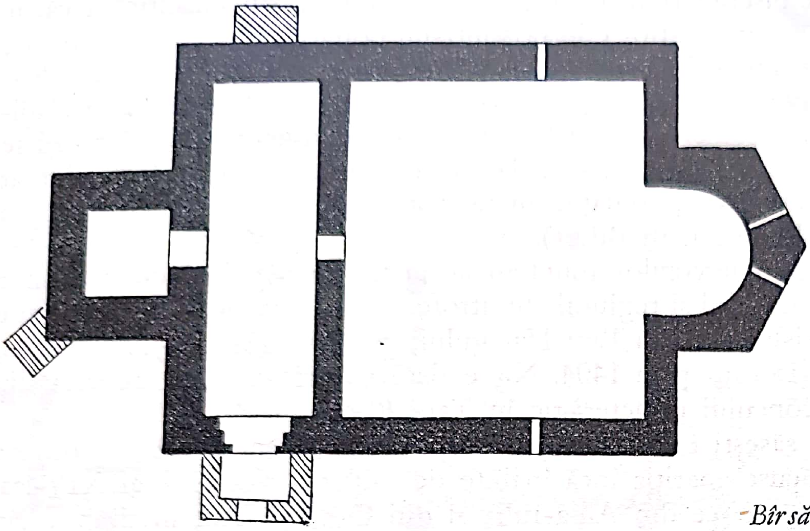
Frămîntările acestea complexe își găsesc fiecare oglinda lor în dezvoltarea vieții culturale ca și a creațiilor artistice ale vremii.

Arhitectura

În ceea ce privește arhitectura, construcțiile românești au continuat să fie executate aproape exclusiv din lemn, deoarece clasa feudală ortodoxă nu se putea afirma într-un stat catolic, și restricții asemănătoare împiedicau și accesul meșteșugarilor în bresle. Cu toate acestea, în centrele în care se menținuseră încă unele instituții social-politice băștinașe, cum erau Țara Hațegului, Munții Apuseni, Bihorul și Maramureșul, manifestările artei românești se oglindesc nu numai în documente, ci uneori și în monumente de piatră, dintre care cîteva se datoresc intervenției Țării Românești. Relațiile dintre Transilvania, mai precis dintre regatul maghiar și Țara Românească oscilau în funcție de interesele economice și politice, și de cîte ori acele interese convergeau, se constată concesii acordate ctitorilor domnești de la sudul Carpaților. Astfel, arhitectura de piatră românească dezvoltă, pe de o parte, tipurile moștenite, înregistrînd și unele interferențe gotice, iar pe de altă parte ea absoarbe influențe substanțiale din Țara Românească.

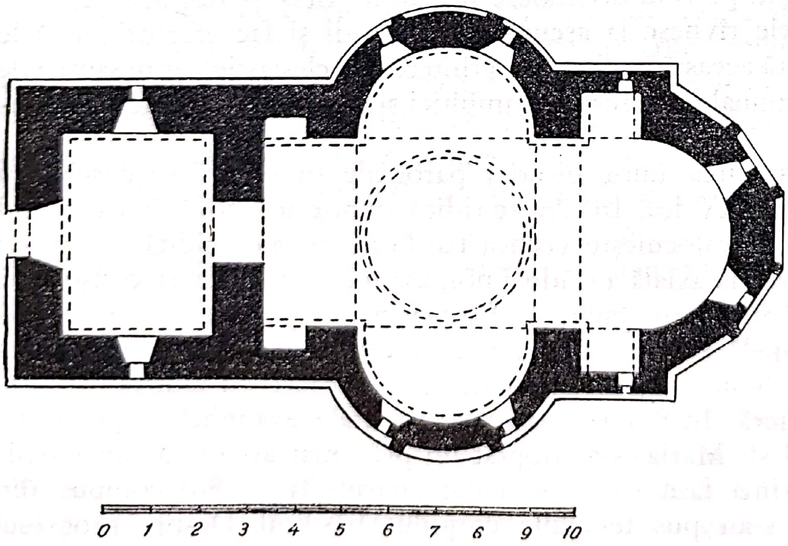
Cu privire la Maramureș, se adaugă acum știrilor documentare cunoscute — între altele despre o mănăstire la Peri, ridicată în 1391 de către patriarhul din Constantinopol la rangul de stavropighie — și rezultatele primelor cercetări arheologice. La Cuhea s-au descoperit fundațiile unei mari locuințe construite din lemn, iar în vale fundațiile unei biserici-sală de piatră. Alte descoperiri sînt în curs.

Tipică pentru arhitectura românească rămîne biserica compusă din clopotniță în vest, navă și altar dreptunghiular, uneori lipsită de orice interferențe gotice (biserica din Ribița, 1417, Brad). Remarcabil e cazul clopotniței din Ostrovul Mare (Hațeg), adosată unei biserici mai



Bîrsău. Biserica ortodoxă (demolată). Plan.

vechi, din care se păstrează numai partea apuseană a navei. Această clopotniță (fig. 183) cu ușă și ferestre gotice, poartă un acoperiș piramidal de cărămidă, derivat din modelele locale, aparținînd încă fazei anterioare (de exemplu biserica-ruină de la Rîu de Mori). Uneori colaborarea directă a unui pietrar format într-un șantier gotic e evidentă în profilarea tocurilor și a mulurilor de la ferestre și mai ales la construirea bolților pe ogive (biserica din Zlatna, cca. 1424).



Prislop. Planul bisericii

Scanned with OKEN Scanner

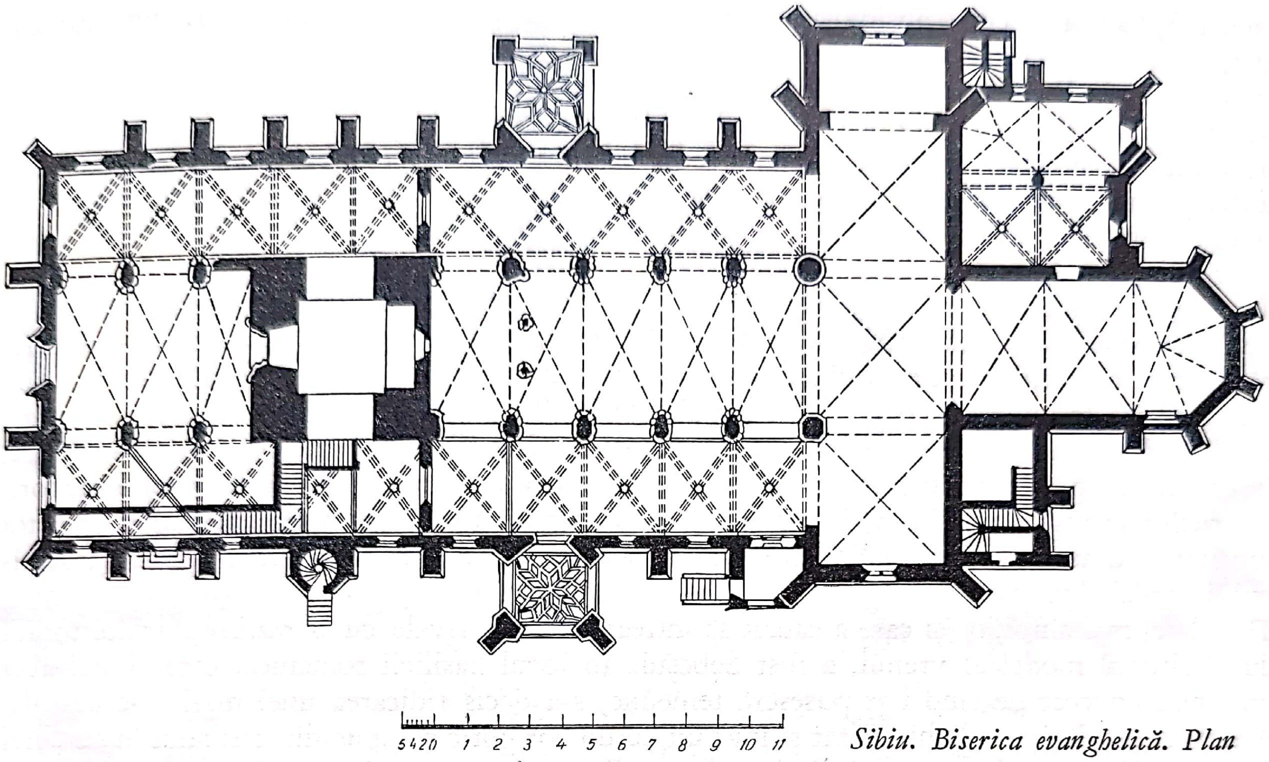
Interesantă e prezența la o serie de biserici transilvănene a absidelor de tip bizantin, a căror caracteristică stă în faptul că semicercul interior e înscris într-un poligon. O asemenea absidă, prezentînd însă particularitatea că numărul laturilor e cu soț, de unde rezultă că în axă cade o muchie de zid și nu un perete transversal, se întîlnește la vechea biserică din Bîrsău (p. 203, clădirea actuală e o reconstrucție). Tipul absidei poligonale în exterior și semicirculare în interior se răspîndise însă mai dinainte de apariția variantei de la Bîrsău, pentru că el a fost adoptat sporadic și de arhitectura din ținuturi cu populație mixtă, română și maghiară (de exemplu la actuala biserică reformată din Remetea, în Bihor).

Intervenția ctitoricească din partea voievozilor munteni se poate urmări la îndemîna unor documente referitoare la Țara Făgărașului și regiunile limitrofe. Arheologic această intervenție e atestată la biserica mănăstirii Prislopului din Țara Hațegului, (p. 203 și fig. 184), întemeiată, conform tradiției, de călugărul Nicodim prin 1404. Nu e deci surprinzător că biserica din Prislop e un reprezentant al triconcului caracteristic în Țara Românească.

Evoluția arhitecturii maghiare și săsești e dominată de răspîndirea stilului gotic în formele mature și tîrzii. Stilul gotic își făcuse apariția încă înainte de mijlocul veacului al XIV-lea, pe șantierele catedralelor romano-catolice din Alba-Iulia și din Oradea. Dar, în timp ce în Alba-Iulia corul gotic a suferit o restaurare radicală în veacul al XVIII-lea, catedrala din Oradea nu e cunoscută decît prin cercetări arheologice mai vechi, care nu au putut lămuri aspectele morfologice în mod concludent. De aceea goticul transilvănean poate fi judecat astăzi mai bine pe temeiul bisericilor parohiale ale comunităților orășenești.

Înflorirea deosebită a arhitecturii urbane în a doua jumătate a veacului al XIV-lea și în prima jumătate a celui următor se datorește împrejurărilor economice și politice amintite mai sus. Ca aliate ale regilor din dinastia angevină în lupta împotriva veleităților vechii aristocrații arpadiene, orașele au dobîndit privilegii importante. Prima diplomă de « civitas » o primise Clujul de la Carol Robert, în 1316, iar Sibiul, în 1357 încă un tîrg, dispunea și el, în 1366, de privilegiul unui oraș. Rînd pe rînd dobîndesc rangul de oraș și tîrgurile Bistrița, Brașov, Sighișoara ș.a.m.d., iar altele rîvnesc la asemenea privilegii și fac eforturi ca să le obțină. Deosebit de limpede se reflectă această emulație în arhitectura eclesiastică între șantierele ce construiau bisericile parohiale comunale, expresii ale ambiției și aspirațiilor politice și culturale ale acelor comunități.

Primele două șantiere pentru construirea unor biserici parohiale orășenești se deschid în Sibiu și Cluj pe la mijlocul veacului al XIV-lea. În Cluj se ridică o biserică nouă în exteriorul centurii orașului vechi, iar în Sibiu se înlocuiește vechea basilică romanică zidită abia cu un veac mai înainte, deplasîndu-se și direcția axială a clădirii noi, așa încît din vechea construcție nu a mai putut servi nimic. Despre pregătirile făcute în Cluj pentru a iniția șantierul mărturisește un document, o indulgență papală semnată în Avignon în jurul anului 1349, în vederea strîngerii fondurilor. Ca de obicei, construcțiile încep în ambele orașe cu zidirea corului, dar proiectele celor două biserici diferă. În Sibiu, la actuala catedrală evanghelică, pe atunci biserică romano-catolică cu hramul sf. Maria, s-a adoptat un plan mai arhaic, al unei basilici cu transept, (p. 205), și în prima fază s-a și executat altarul (fig. 186) compus din trei travee, sacristia, transeptul și s-au pus temeliile corpului basilical. Despre progresul



Sibiu. Biserica evanghelică. Plan

lucrărilor vorbesc două însemnări din socotelile orașului, una din 1371, alta din 1373. Caracteristică e plănuirea navelor. Renunțîndu-se la sistemul legat, se introduc travee dreptunghiulare, corespunzătoare sistemului de boltire pe ogive în arc frînt, după principiile goticului matur. Bolta, în cruce în arc frînt, ușor de executat cu ajutorul ogivelor, nu mai e legată de planul pătrat, cum fusese bolta în cruce semicirculară romanică; la ultima, cele două cilindre trebuiau să aibă același diametru pentru ca întretăierea să fie perfectă, în timp ce întretăierea unor bolți cu arcul frînt se adaptează oricărui plan dreptunghiular, fiindcă înălțimea bolții (săgeata) nu mai e în funcție de diametru. Cu alte cuvinte: la un grup de arcuri săgeata poate rămîne constantă, variind după necesitate numai deschiderea arcurilor. Cît de mult a progresat în perioada aceasta construirea corpului basilical din Sibiu nu mai putem ști, fiindcă ulterior planul a fost modificat; numai stîlpul cilindric din capătul răsăritean de pe latura de nord a navei centrale aparține încă veacului al XIV-lea.

Planul bisericii parohiale clujene cu hramul sf. Mihail e, în schimb, acela al unei biserici-hale cu trei nave (p. 207); particularitatea sistemului numit « hală » stă în faptul că tustrele navele sînt egal de înalte. Tipul bisericii-hală fusese elaborat încă în perioada romanică, în Franța de vest, și se răspîndise în veacul al XIII-lea în provinciile de nord-vest ale imperiului german, apoi în Boemia și Polonia, iar în cursul veacului al XIV-lea el va fi îndeobște preferat în țările Europei centrale. În prima fază a construcției clujene s-a executat corul compus din patru travee

Scanned with OKEN Scanner

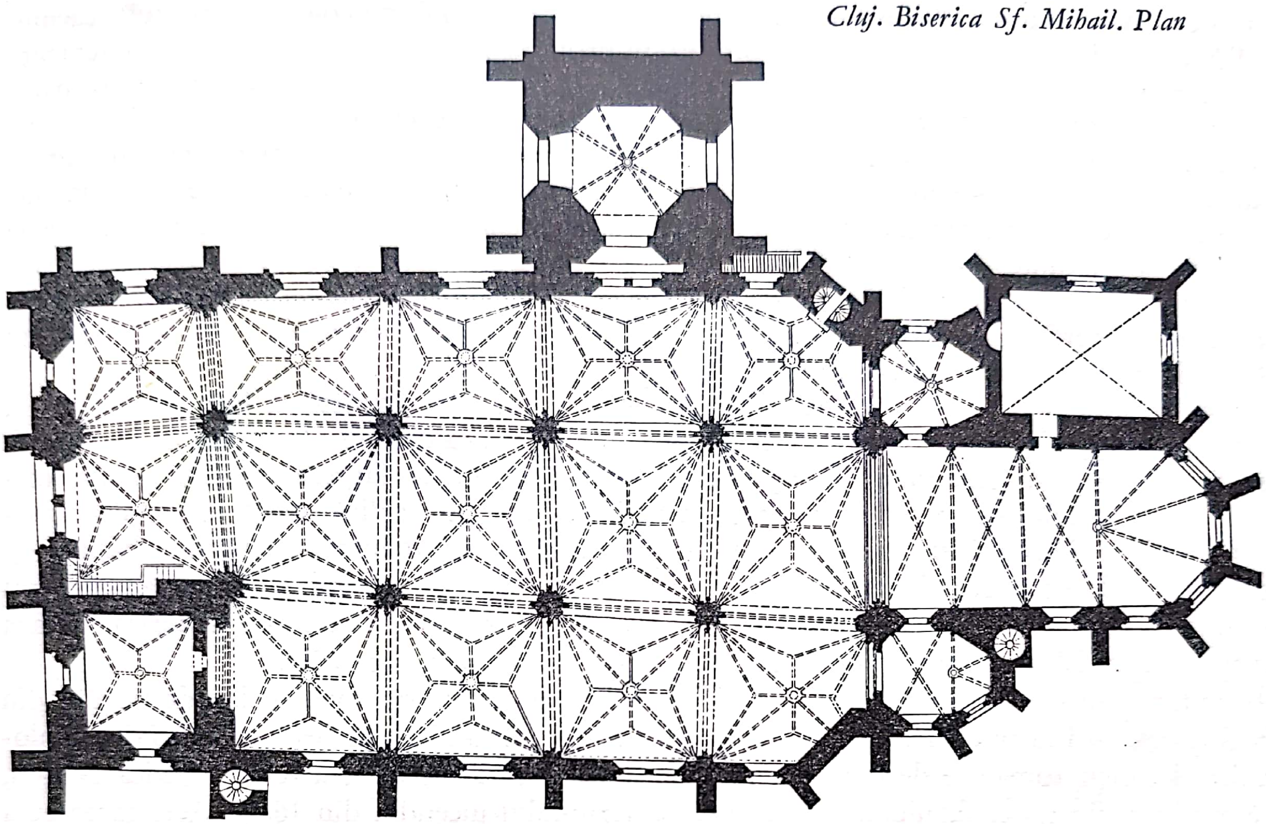
(fig. 185) flancat de cîte o absidiolă în nord și sud, în capătul navelor laterale. La un moment dat, cînd s-a trecut la fundarea navelor, s-a decis o lărgire a colateralelor, racordate prin pereți oblici. Dar curînd după aceea, adică pe la sfîrșitul veacului al XIV-lea, a început să lîncezească și în Cluj, ca și în Sibiu, activitatea șantierelor din cauza epuizării resurselor absorbite de eforturile depuse, în acea vreme, în războaiele purtate cu turcii în Balcani. De altfel plănuirea ambițioasă a acestor construcții orășenești peste puterile economice ale unei singure generații rămîne un fapt caracteristic, verificabil și în împrejurări mai puțin neprielnice.

În ceea ce privește proveniența meșterilor din prima fază a construcțiilor din Sibiu și Cluj, detaliile formale — adică profilurile bolților, ale suporturilor și mulurile ferestrelor — ne arată că ele sînt înrudite cu cele răspîndite în șantierele austriace din acea perioadă, iar ca etape intermediare trebuie considerate biserica Fecioarei din Buda și probabil catedrala romano-catolică din Oradea. Deocamdată însă șantierul basilicii sibiene a exercitat o înrîurire mai însemnată asupra arhitecturii transilvănene. Modelul din Sibiu a fost urmat de constructorii bisericilor evanghelice din Ațel și Mediaș, iar o replică mai rusticizată, aparținînd încă tot jumătății a doua a veacului al XIV-lea, e biserica evanghelică din Mălăncrav, ctitorie a stăpînului feudal Apaffy.

Tîrgul cel mai ambițios și care a căutat să întreacă orașele rivale cu o realizare arhitectonică după ultimul model al vremii, a fost Sebeșul. În locul basilicii romanice, care și aici abia împlinise un veac de cînd i se puseseră temeliile, s-a decis ridicarea unei mari biserici-hale. Astfel a fost dărîmat vechiul altar și înlocuit cu un cor gotic compus din trei nave în sistemul hală (fig. 188), navele laterale făcînd, pe latura dinspre răsărit, ocol în jurul navei centrale (cor cu deambulator). Caracteristică e folosirea traveelor de dimensiuni diferite. În nava centrală primele două travee dinspre apus au planul pătrat, urmate spre est de travee dreptunghiulare, dezvoltate în lărgime, deci mai scurte; văzută dinspre apus, perspectiva acestei dispoziții produce o iluzie optică în sensul că adîncimea corului pare mai mare decît e în realitate. Accentele verticale ale corului sînt puternic subliniate prin stîlpii octogonali bogat articulați, prevăzuți numai cu profiluri discrete la bază și cu frize de frunziș tratat plastic, marcînd locul capitelurilor. Profilarea stîlpilor corespunde arcurilor și ogivelor bolții care, în navele laterale, zac pe pilaștri angajați, articulați după aceleași principii. Echilibrul maiestos și amplu al acestui cor zvelt marchează un punct culminant în arhitectura gotică transilvăneană și structurii sale iscusite i se adaugă o bogăție de decor plastic, unică și ea în cadrul voievodatului.

Analiza stilistică a arhitecturii și a sculpturilor sebeșene demonstrează filiațiunea cu șantierele conduse de membrii familiei Parler din Gmünd. Plănuirea corespunde îndeosebi fazei în care s-a elaborat corul de la biserica Sebaldus din Nürnberg (1361—1372), ceea ce înseamnă că începerea construcției din Sebeș nu poate fi anterioară anului 1361, iar cel mai tîrziu în 1382 bolțile corului erau așezate, pentru că o cheie de boltă din nava laterală de nord poartă stema regelui Ludovic I. Construcția corului sebeșan s-a realizat deci într-un ritm excepțional. La sfîrșitul acestui termen s-au istovit însă și aici resursele, iar în deceniile următoare s-a continuat numai completarea decorului plastic. Între mulurile polilobe ale goticului matur de la

Cluj. Biserica Sf. Mihail. Plan



ferestre apar, pentru prima oară în Transilvania, și formele șerpuite, eliptice sau « flamboaiante » (în formă de flacără) ale goticului tîrziu.

Criza șantierelor transilvănene, provocată în mare parte de efortul înarmărilor, a fost pentru șantierul din Sebeș fatală, iar dezastrul orașului în cursul invaziei turcești din 1438 a pus capăt ambițiilor. Astfel s-a decis racordarea corului grandios cu vechea basilică romanică. Pentru a înlătura pe cît posibil nepotrivirea, au fost lărgite navele laterale ale basilicii, iar deasupra corpului romanic s-a ridicat un acoperiș înalt.

Reactivarea șantierelor de construcții mai de seamă începe să se resimtă de pe la 1410 încoace, în frunte cu cel din Cluj, de la biserica parohială sf. Mihail. Aici se reia zidirea pereților exteriori, se ridică stîlpii dintre nave și se execută cele două portaluri de pe latura de miazănoapte, dintre care se păstrează încă intact portalul dinspre capătul apusean (fig. 187). Formele pe care le întîlnim în faza aceasta aparțin de acum goticului tîrziu. Caracteristică e accentuarea verticalelor și eliminarea concomitentă a cezurilor orizontale. Stîlpii construiți în această perioadă sînt lipsiți de capiteluri, la fel ca și pilaștrii, și profilurile lor se continuă nemijlocit în nervurile bolților, iar unde profilurile nu corespund, nervurile se strecoară și se pierd treptat printre torurile și cavetele stîlpilor. Logica structivă slăbește, în schimb efectele optice

sporesc. Așezarea bolților pe nervuri stelate întîrzie în Cluj pînă dincolo de mijlocul veacului al XV-lea, dar sistemul introdus aici înrîurește profund șantierele transilvănene. Proveniența meșterului care a împămîntenit formele goticului tîrziu din Cluj o dezvăluie pe de o parte structura stîlpilor și a bolților, iar pe de alta articularea celor două portaluri de nord. Ambele sînt încoronate cu arcuri în acoladă, polilobe, înscrise însă într-un chenar treptat care introduce unele accente orizontale, împrumutate arhitecturii gotice profane. În asemenea inconsecvențe și contraste, precum și în profuziunea elementelor decorative care îmbracă în forme gracile și mărunte contraforturile fațadelor de nord și de vest, se pot recunoaște ușor fermenții ce duc treptat la dizolvarea sistemului gotic. Faza stilistică și particularitățile descrise corespund morfologiei predominante în șantierul bisericii sf. Elisabeta (actuala catedrală) din Cașovia pe la începutul veacului al XV-lea.

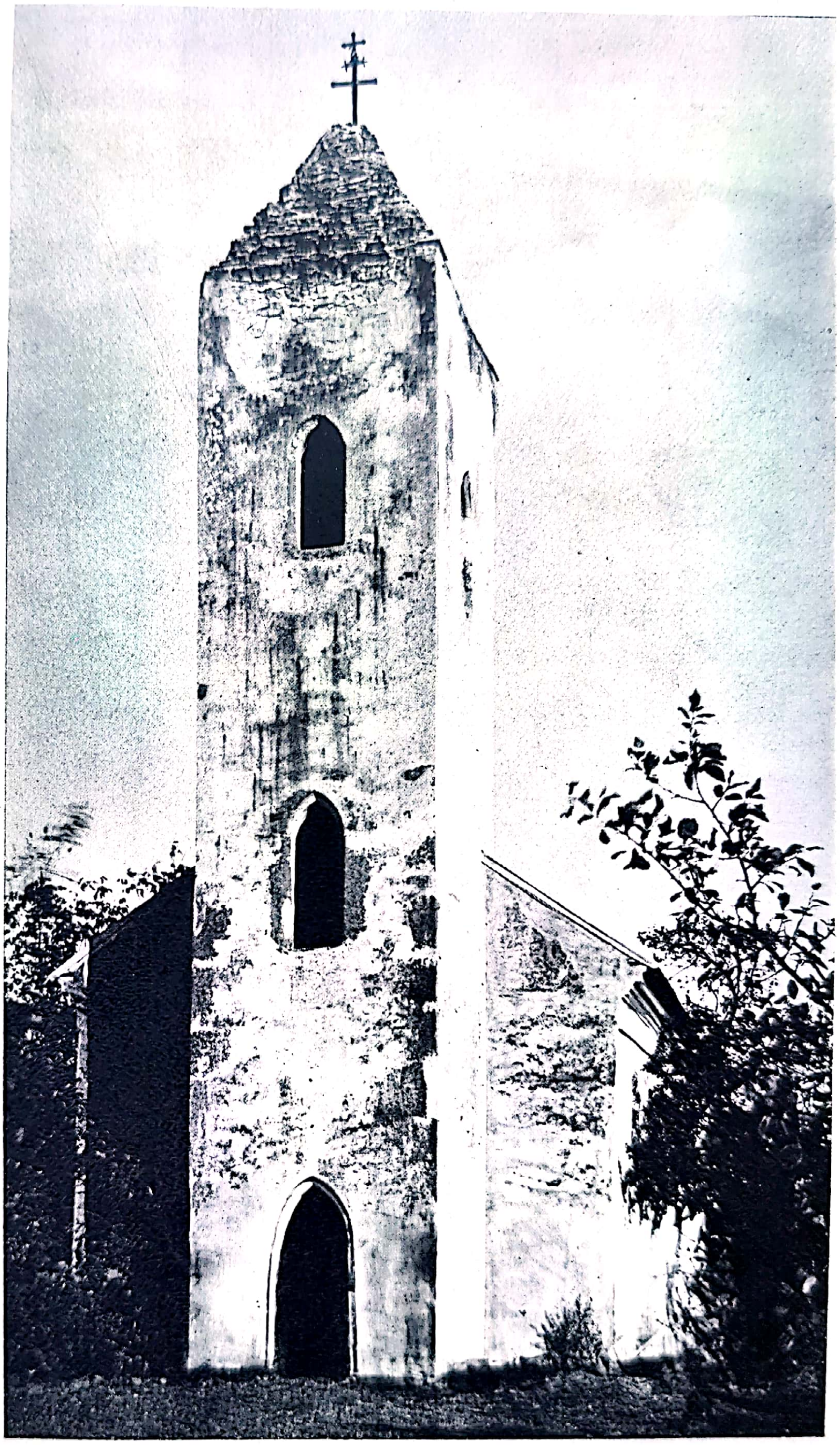
Primul șantier care a suferit înrîurirea goticului tîrziu introdus în Cluj a fost cel din Sibiu, unde se reia, pe la 1424, construcția întreruptă timp de cîteva decenii. În sensul noii concepții se decide sporirea dimensiunilor verticale ale navei centrale, se lărgesc totodată navele laterale, reconstruindu-se pereții perimetrali mai înafară, și se ridică stîlpi lipsiți de cezura capitelurilor. Meșterii sibieni ezită însă și deocamdată nu renunță la sistemul basilical și nici la bolțile pe ogive simple, folosite în faza precedentă. În schimb se decide amplificarea clădirii și, pe la 1448, se începe construcția unui nartex încăpător (ferula), care anulează întreaga dispoziție inițială a fațadei apusene, înglobînd-o în noul adaos (fig. 189).

Între timp formele clujene atinseseră, prin etape, — cum e biserica evanghelică de pe deal din Sighișoara, — Brașovul. În Brașov se decisese abia prin ultimii ani ai veacului al XIV-lea înlocuirea basilicii romanice de la poalele Tîmpei cu o biserică gotică, actuala Biserică Neagră, numită așa din cauza fațadei afumate în urma teribilului incendiu din 1689. Acel incendiu a produs totodată o devastare aproape totală a interiorului, încît azi nu mai putem reconstitui decît ipotetic aspectul inițial. Judecînd Biserica Neagră după plan și elementele elevației păstrate, se poate presupune că structura corului — partea cea mai veche — a fost concepută după modelul din Sebeș, căruia i-a corespuns însă aici și executarea bisericii-hală cu trei nave și două turnuri în fațada de vest, dintre care numai unul a fost terminat. În plănuirea sistemului de hală și în numeroase amănunte se pot recunoaște și reflexele șantierului clujan. Dacă biserica brașoveană nu și-a putut asigura întîietatea prin inovații, ea se distinge în schimb prin bogăția ornamentelor plastice și prin dimensiuni, fiind cea mai mare clădire gotică a Transilvaniei (fig. 190).

O variantă a bisericii-hală, aparent rară în Transilvania, a fost biserica cu două nave, o dispoziție spațială derivată probabil din refectoriile mănăstirești. Varianta aceasta a fost foarte răspîndită în Austria, în Tirol și în regiunile limitrofe, începînd încă de la sfîrșitul veacului al XIII-lea, îndeosebi ca biserică a călugărilor predicatori. O astfel de biserică cu hramul sf. Ștefan se găsea în Baia Mare, zidită între anii 1347—1376, demolată însă în veacul al XIX-lea. Azi nu se mai păstrează decît clopotnița, adăugată prin 1445—1468. O adaptare la această variantă au suferit în cursul veacului al XV-lea cîteva biserici-sală mai vechi, de pildă actuala biserică reformată din Bonțida (Gherla) și biserica romano-catolică din Episcopia Bihorului.

Scanned with OKEN Scanner

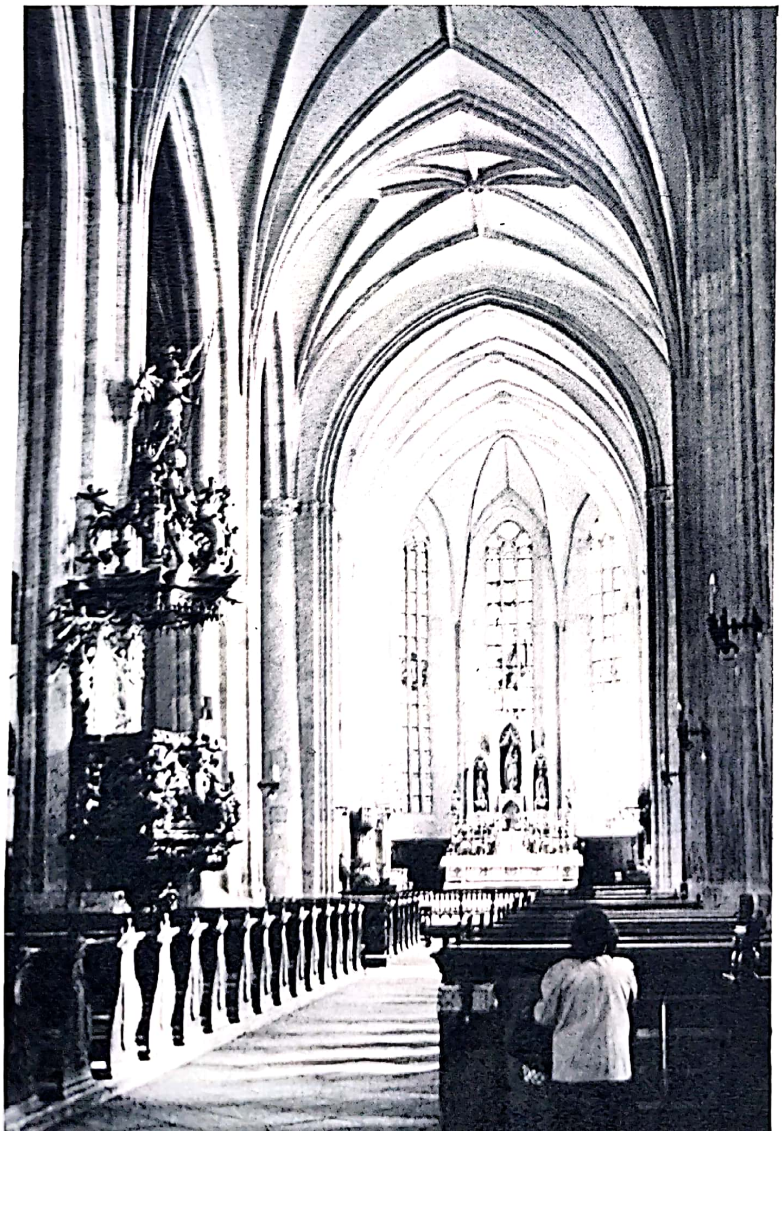
183. Ostrovul Mare.
Biserica ortodoxă.



Scanned with OKEN Scanner

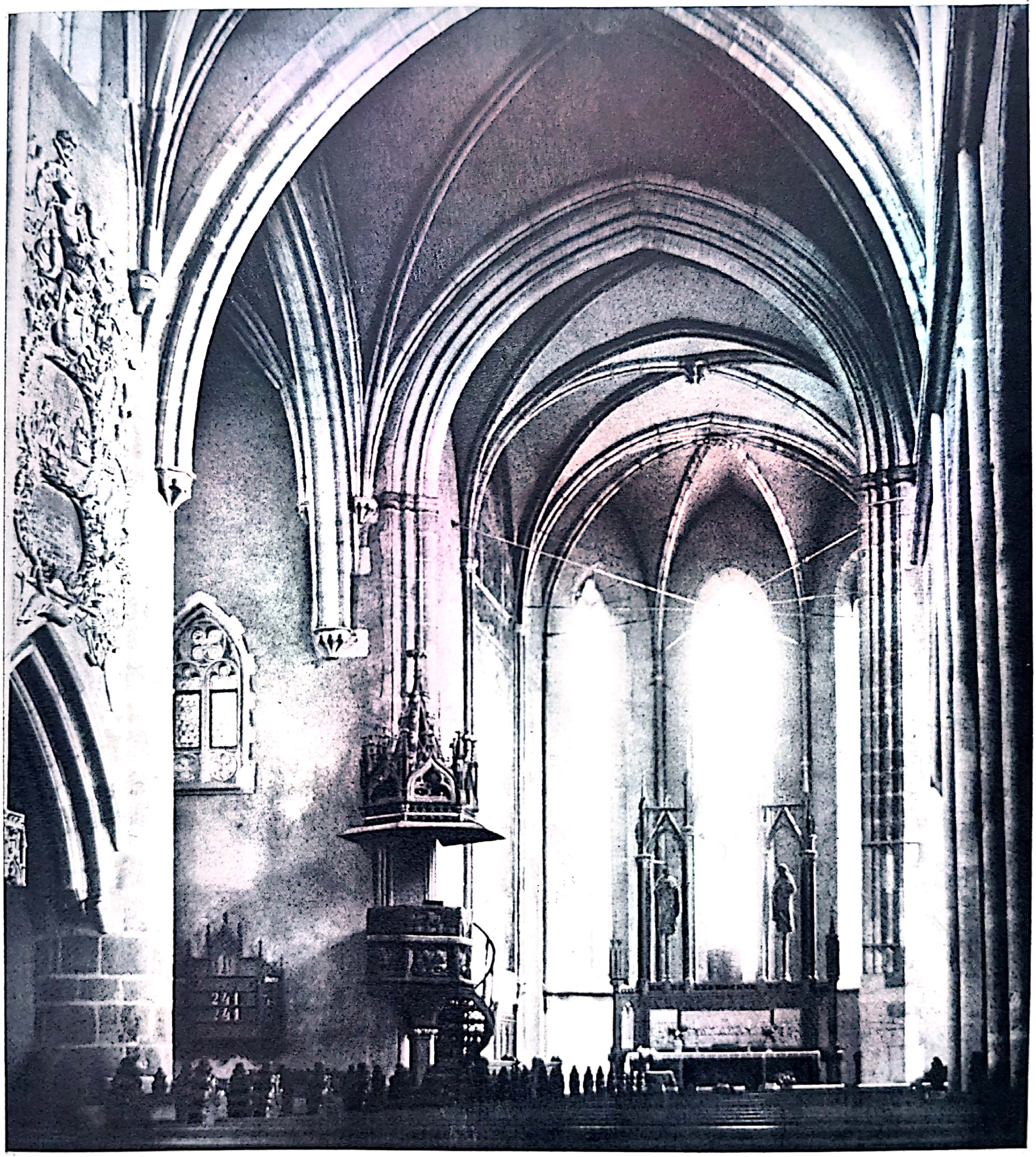
184. Prislop.
Biserica mănăstirii.

185. Cluj.
Corul bisericii Sf. Mihail.

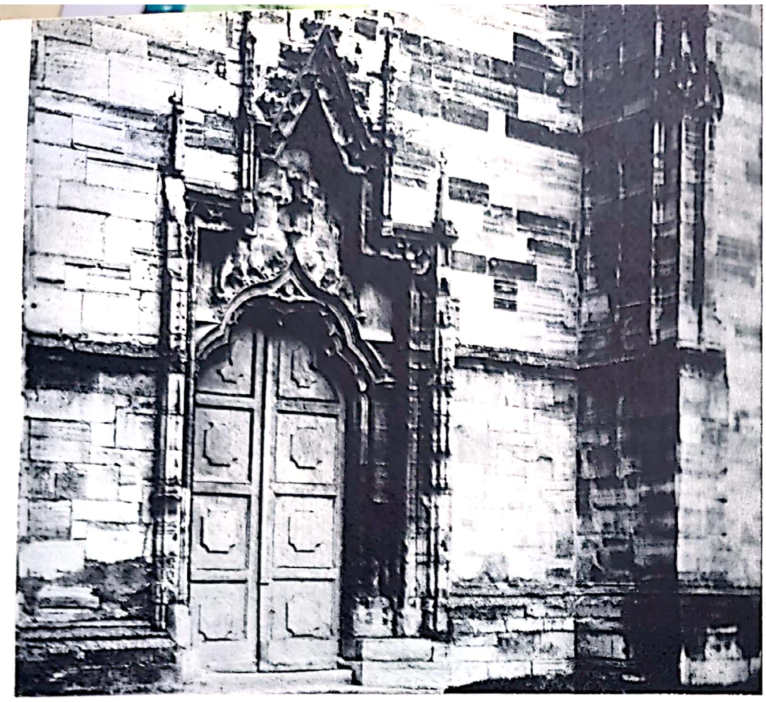


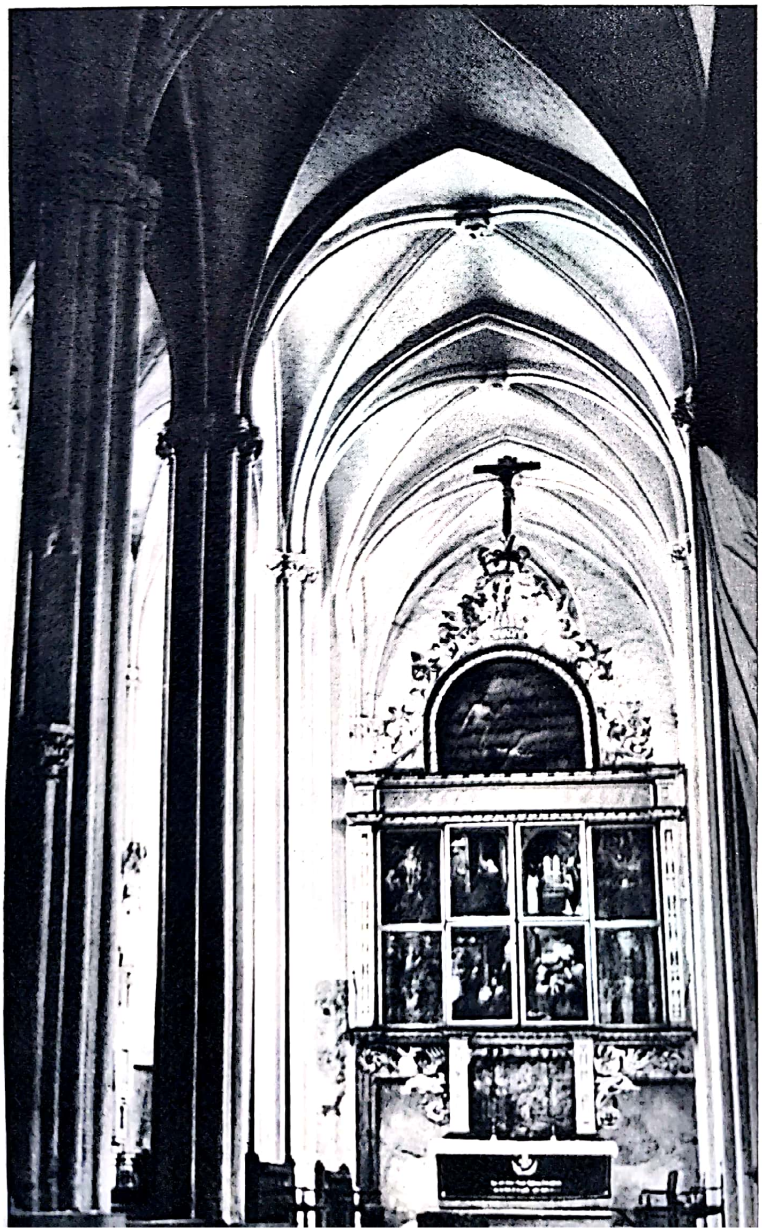
186. Sibiu.
Catedrala evanghelică, vedere spre cor.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner





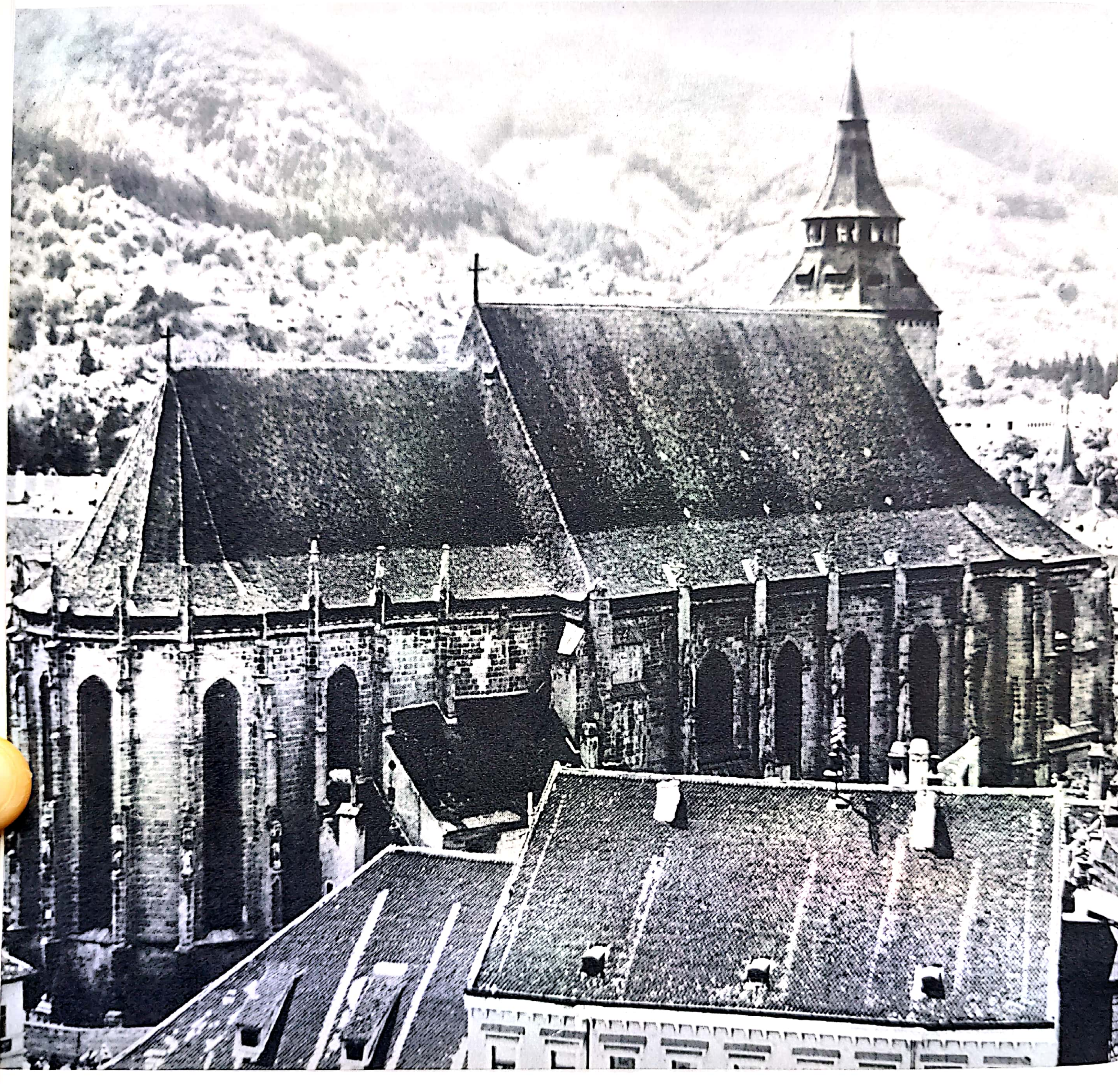
187. Cluj.
Biserica Sf. Mihail,
portal.

188. Sebeş.
Corul bisericii evanghelice.

189. Sibiu.
Catedrala evanghelică,
fațada de sud.

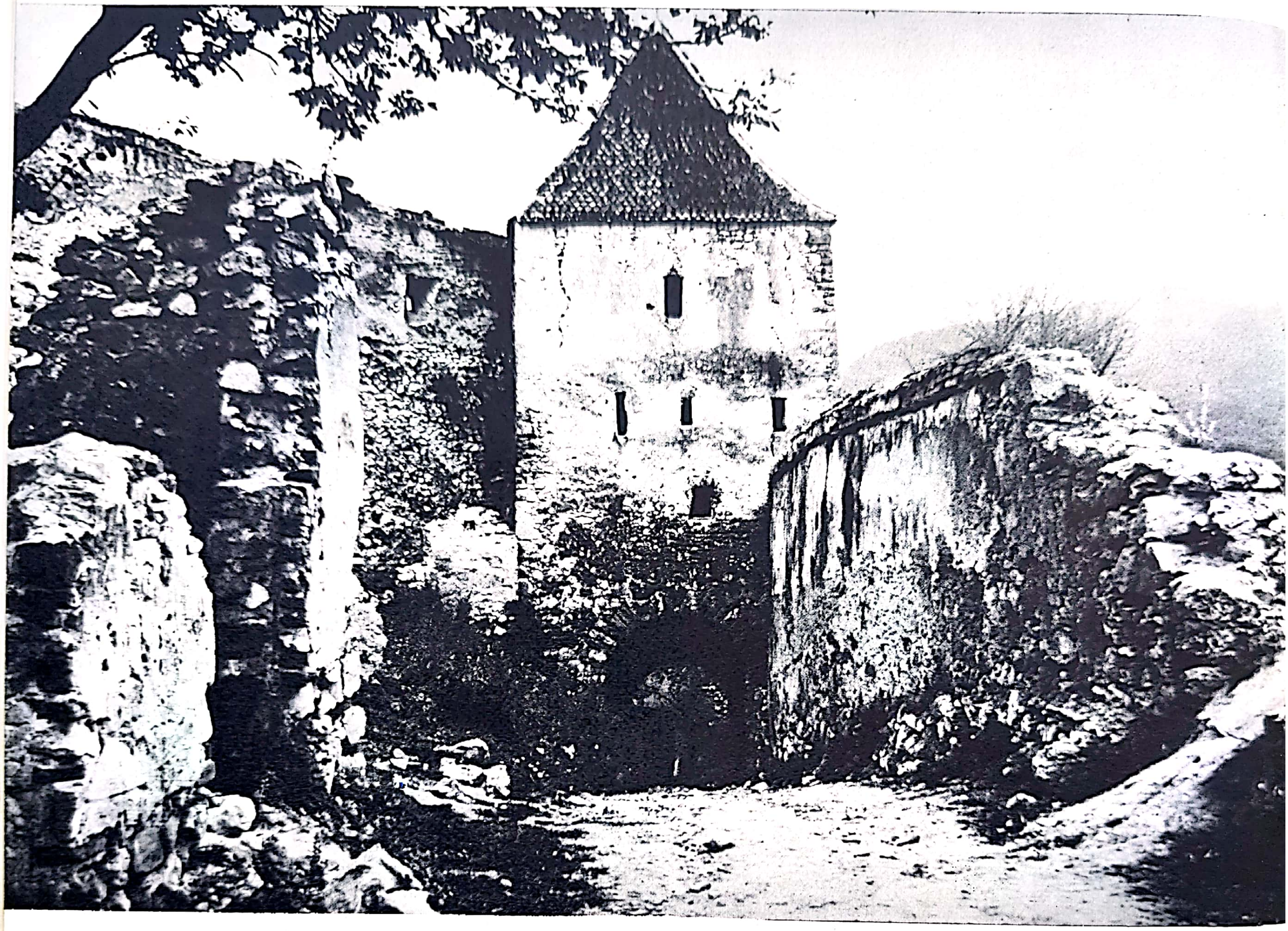
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

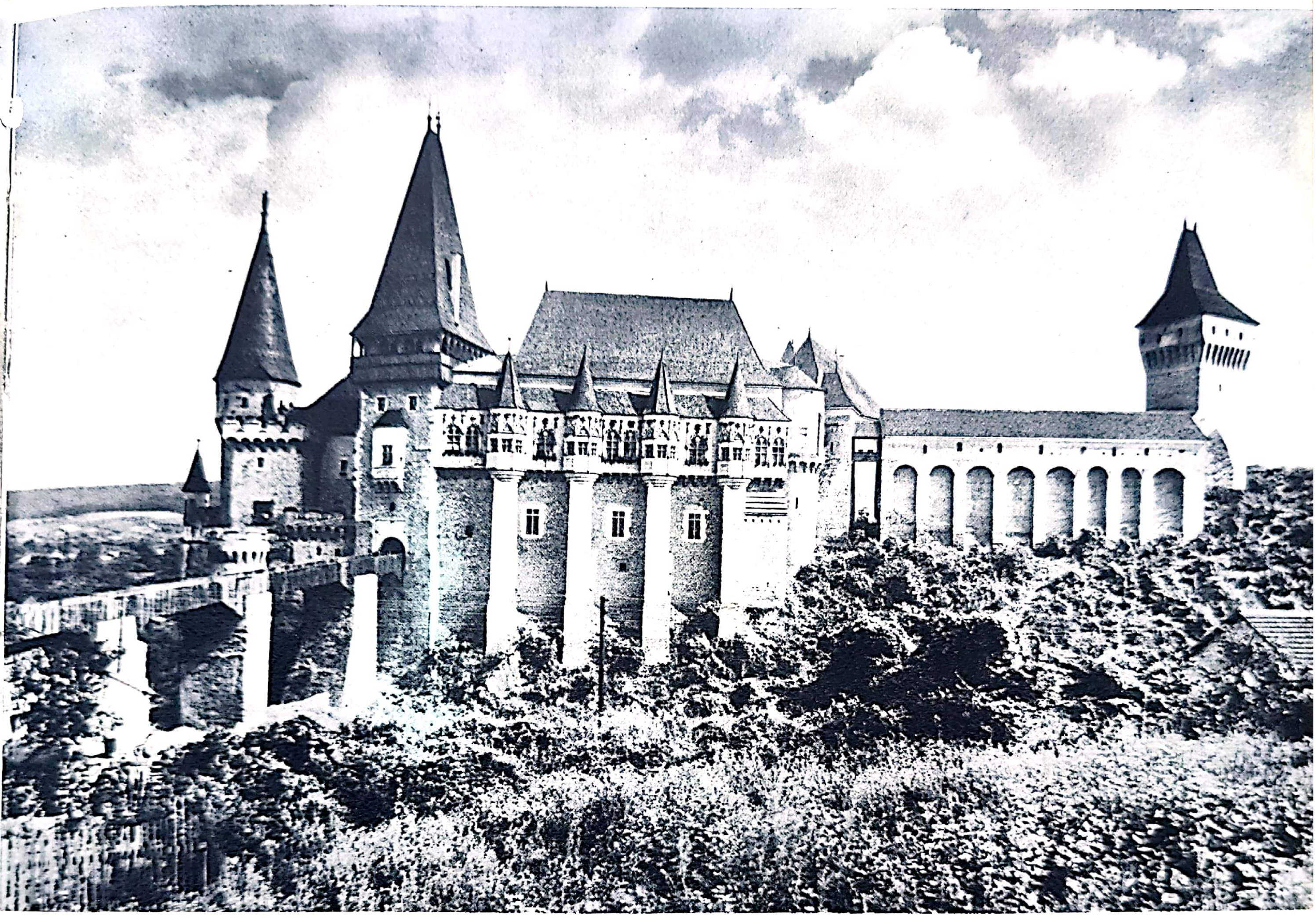
Scanned with OKEN Scanner



190. Braşov. Biserica Neagră.

191. Bran. Castelul.

Scanned with OKEN Scanner



192. Rîşnov. Cetatea, fortificația porții.

193. Hunedoara. Castelul.

Scanned with OKEN Scanner

194. Sebeş. Consolă din exteriorul bisericii evanghelice.

195. Epitaful unui cavaler. Biserica evanghelică din Bistrița.

196. Sf. Gheorghe. Praga.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

197. Cluj.
Capitel din corul bisericii Sf. Mihail.

198. Sibiu.
Pieta (detaliu).
Muzeul Brukenthal.

Scanned with OKEN Scanner

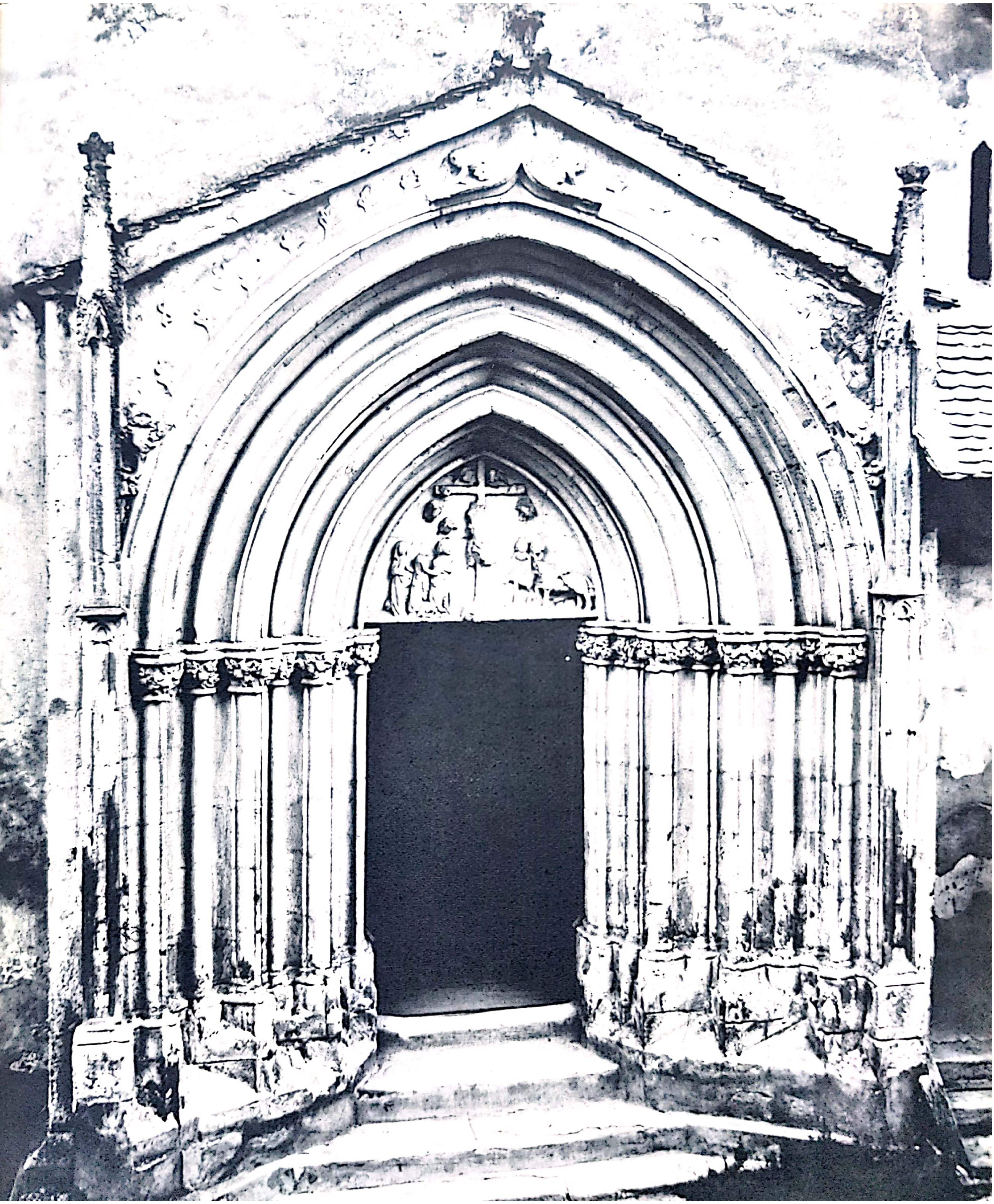
199. Sebeş.
Apostol din exteriorul
bisericii evanghelice.

Scanned with OKEN Scanner

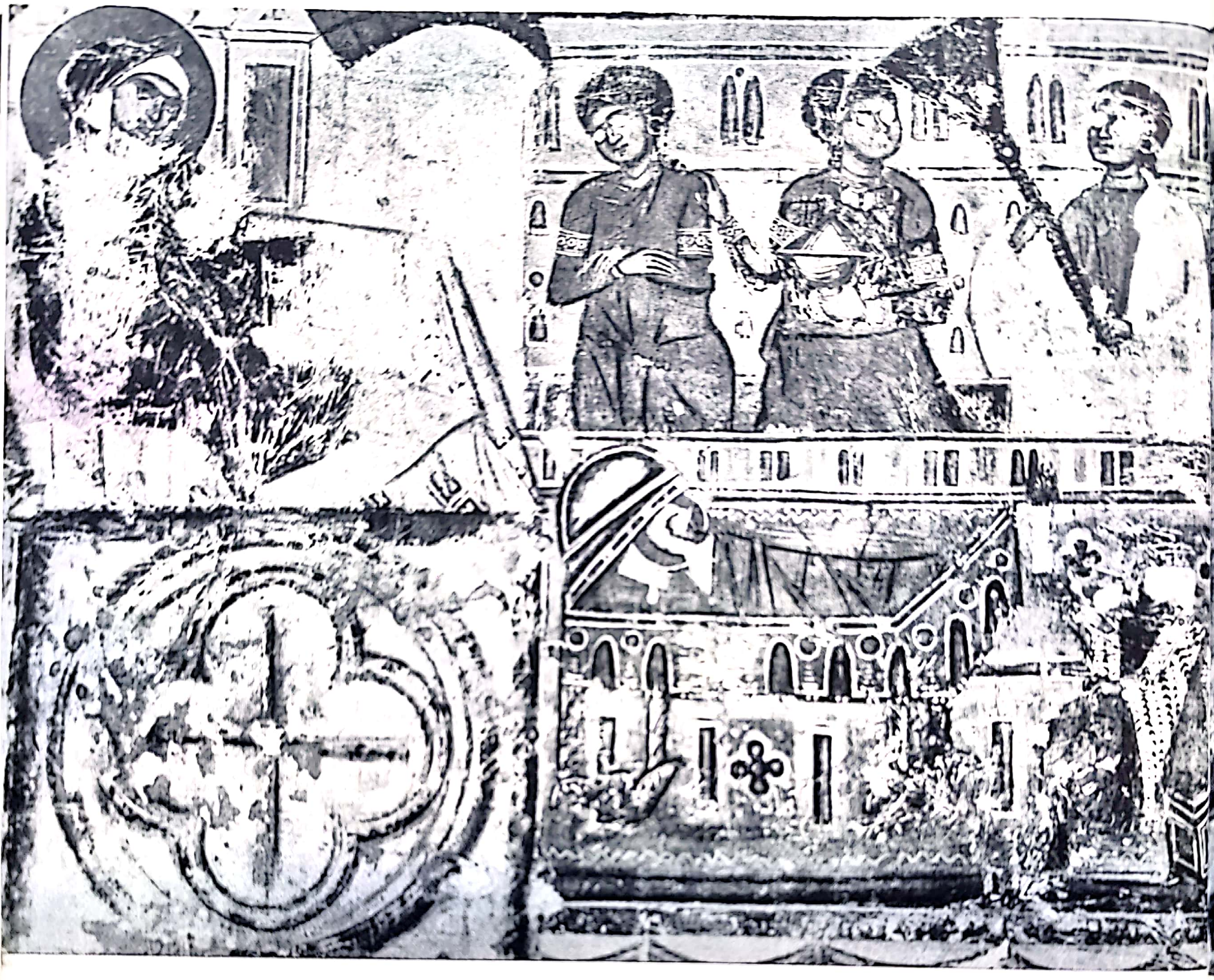
200. Braşov.
Biserica Neagră, Plebanul.

201. Richiş.
Portalul bisericii evanghelice.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

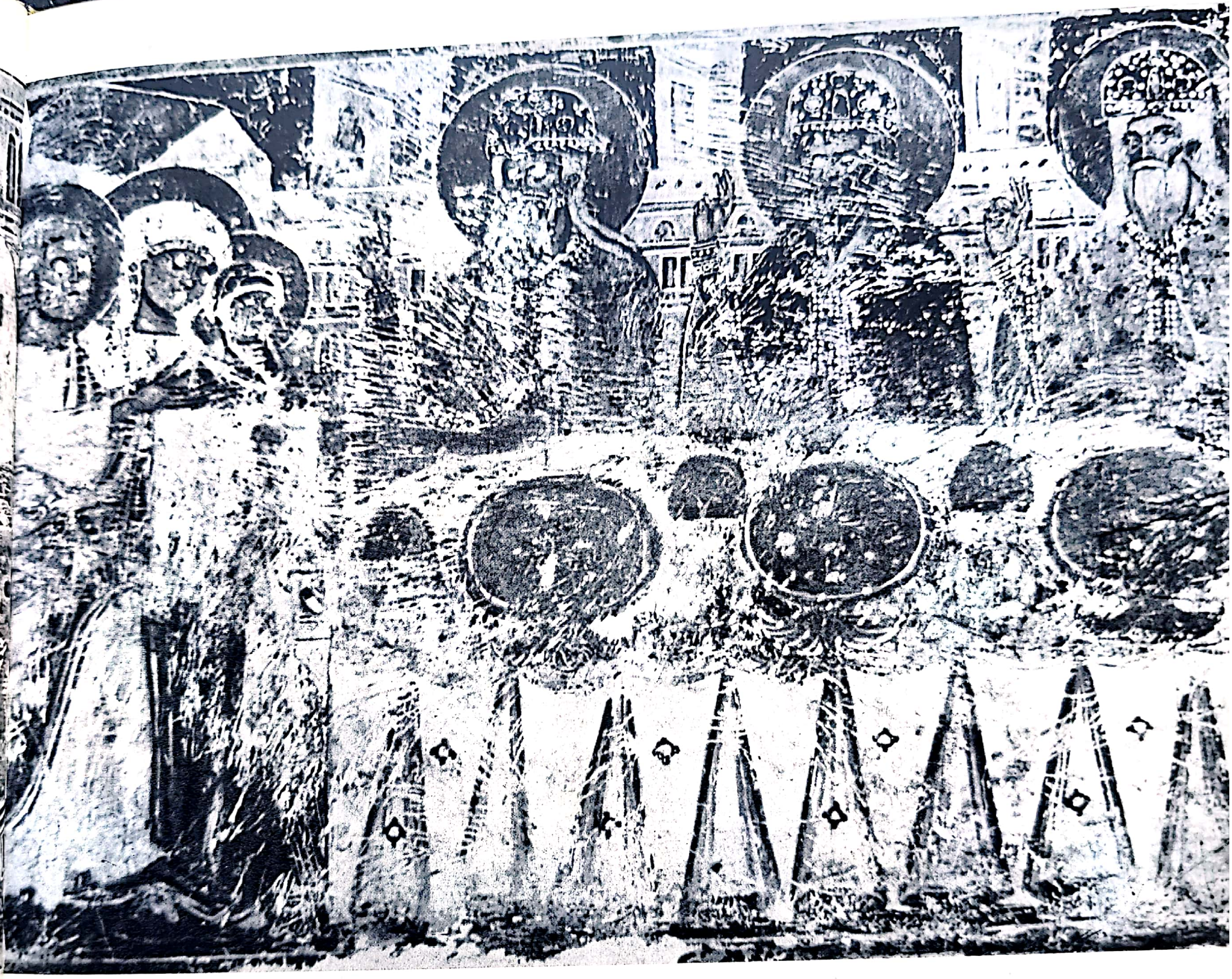


202. Sîntă Mărie Orlea.
Biserica reformată.
Naşterea Mariei.

203
Bise
Pre

Scanned with OKEN Scanner

...rie Orlea.
...eformată.
... Mariei.



203. Sîntă Mărie Orlea.
Biserica reformată.
Prezentarea Mariei.

Scanned with OKEN Scanner

204. *Feldioara.*
Consolă din biserica evanghelică.

205. *Ostrovul Mare.*
Biserica ortodoxă. Maria cu Pruncul.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

206. Ghelința. Biserica romano-catolică. Legenda Sf. Ladislau și Patimile.

Scanned with OKEN Scanner

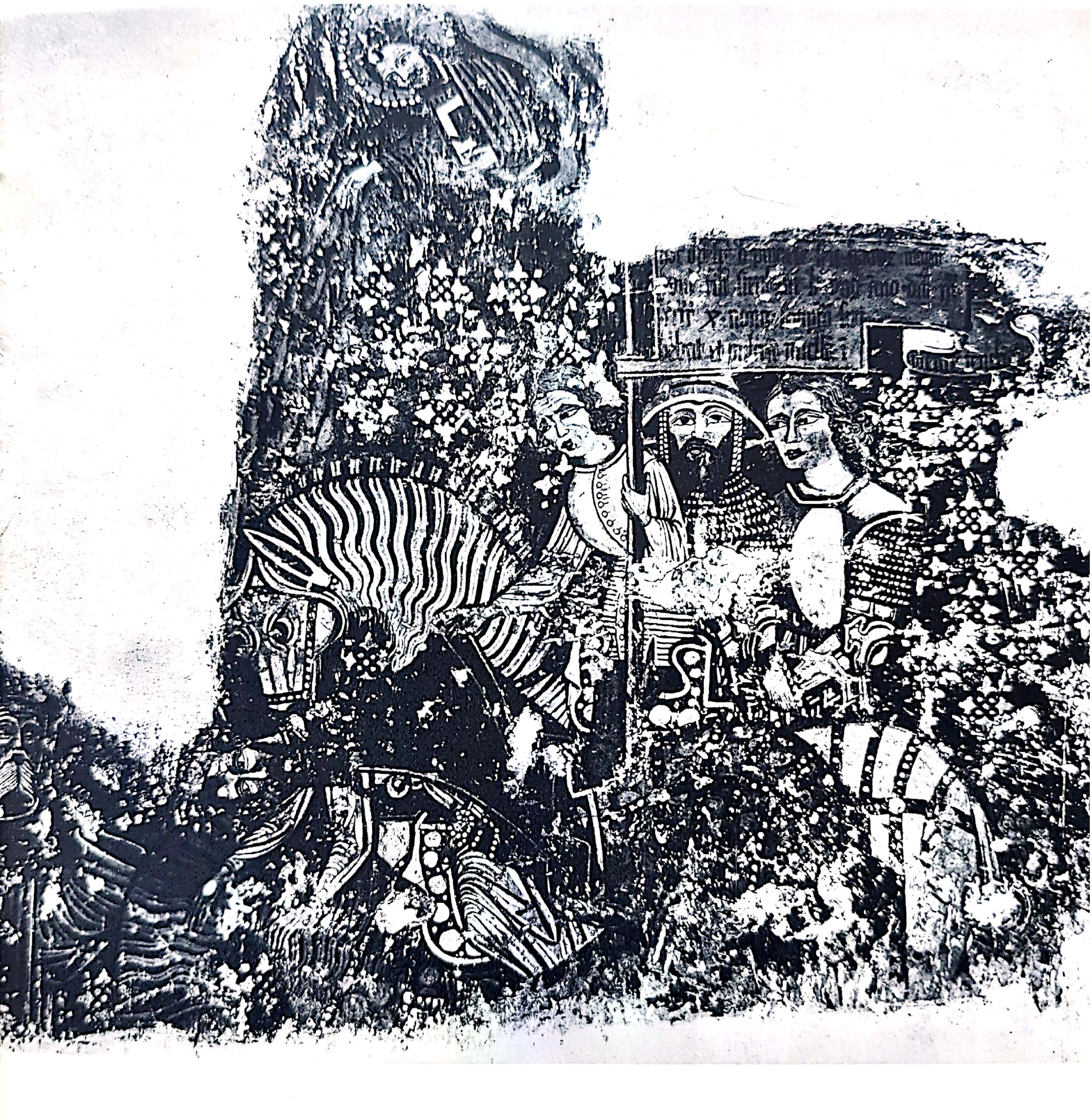
207. Ribița. Biserica ortodoxă.
Ctitorii.

Scanned with OKEN Scanner

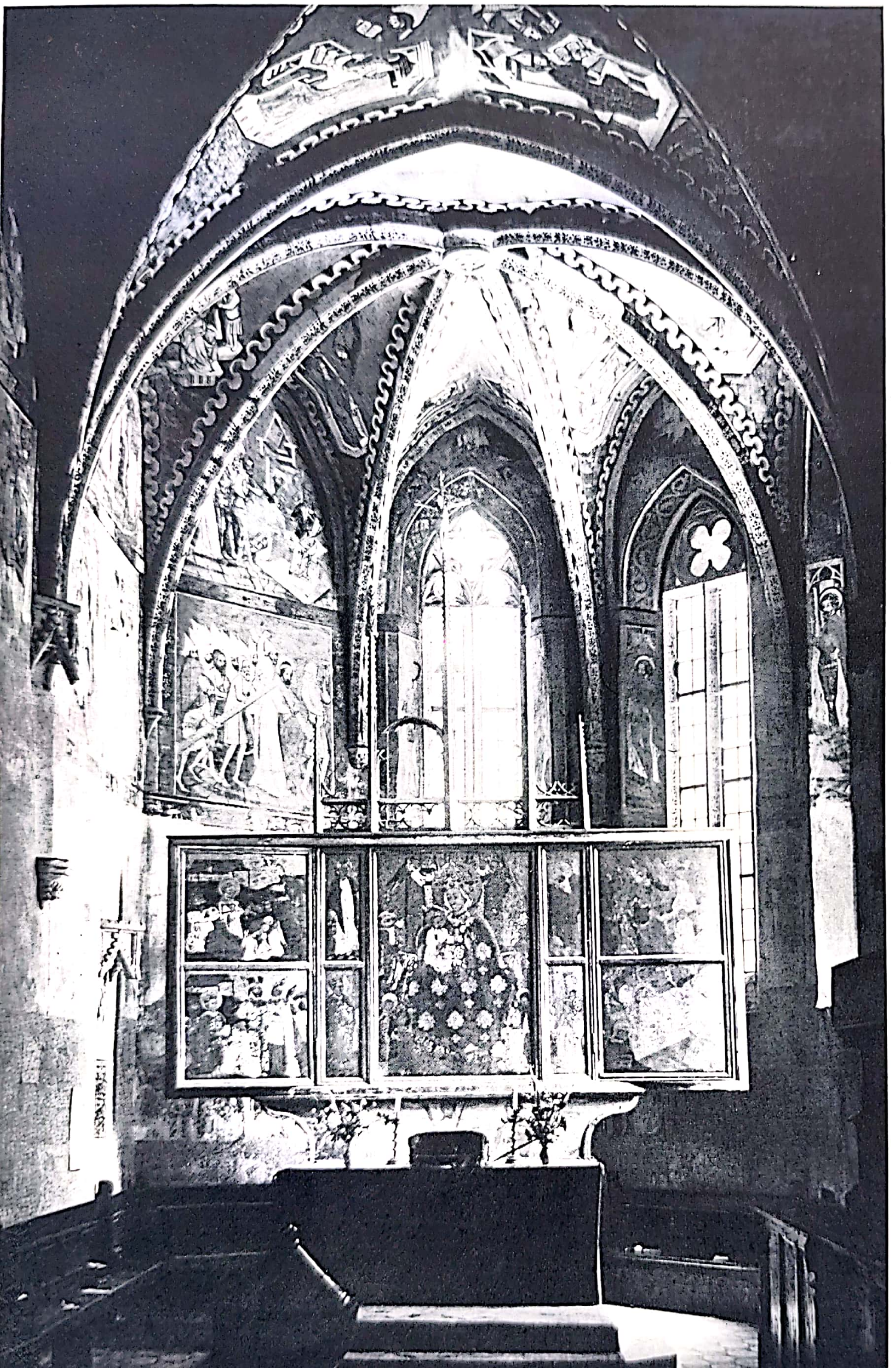
208. Vlaha. Biserica reformată. Răstignirea.

209. Dîrjiu. Biserica reformată. Convertirea apostolului Pavel.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



210. *Mălâncrav. Corul bisericii evanghelice.*

211. *Sf. Egidiu. Strigoniu. Muzeul arhiepiscopal.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

212. Meşterul Thomas din Cluj. Răstignirea.

213. Sigiliul orașului Baia Mare.

214. Cristelnița lui Leonhardus.

Scanned with OKEN Scanner

215. *Bust-relicviar al regelui Ladislau.*

Scanned with OKEN Scanner

Deşi în cursul veacului al XV-lea s-a lucrat în continuare la basilicile şi la bisericile-hală întemeiate în veacul precedent, e totuşi semnificativ că în perioada goticului tîrziu nu se mai plănuiesc asemenea clădiri. Caracteristic pentru veacul al XV-lea e preferinţa de care s-a bucurat biserica-sală şi la oraş, mai ales ca biserică mănăstirească. Ordinele de predicatori preferau acest tip pentru faptul că oferea un spaţiu unitar, uşor de dominat din amvon. Dintre cele mai vechi biserici-sală orăşeneşti fac parte actuala biserică reformată din Turda Veche, zidită pe la 1400, biserica reformată din Tîrgu Mureş, întemeiată în cursul primei jumătăţi a veacului al XV-lea pe seama unei mănăstiri franciscane, terminată însă abia în 1492, şi biserica romano-catolică din Teiuş, destinată unei mănăstiri a ordinului paolin, ctitorie din 1449 a guvernatorului Iancu de Hunedoara (tustrele au suferit unele modificări ulterioare).
Arhitectura civilă din această perioadă era, în schimb, aproape exclusiv de lemn. Imensa majoritate a orăşenilor practicau încă şi agricultura şi prin urmare casele orăşeneşti fuseseră adaptate acestor îndeletniciri şi semănau cu casele de la ţară. Pe parcela dreptunghiulară, cu latura scurtă paralelă cu strada, casa compusă din una-două încăperi era aşezată în adîncime, normal spre stradă, avînd alături poarta carosabilă şi drumul de acces spre acareturile din fundul curţii. Acest tip de casă a fost transpus cu timpul în cărămidă. Cele mai vechi exemple par a se păstra în Sibiu, natural modificate prin amplificări ulterioare. Una din modificările caracteristice e închiderea accesului carosabil şi transformarea lui într-o încăpere, într-un atelier sau o dugheană, precum şi înlocuirea porţii pentru vehicole cu o portiţă pentru pietoni. Stadiul acesta marchează faza de părăsire a activităţilor agricole şi adaptarea casei la nevoile unui meşteşugar sau negustor (Sibiu, casa din str. Avram Iancu, nr. 16, secolul XIV—XV).
Între timp au început şi breslele să-şi construiască depozite de mărfuri şi localuri de desfacere comune, şi o asemenea hală de vînzare cu beci boltit şi cu încăperi pentru prăvălii la parter exista în Braşov la începutul veacului al XV-lea, pentru că în 1420 sfatul comunal obţine dreptul de a amplifica clădirea şi de a construi deasupra un etaj cuprinzînd o sală destinată întrunirilor. Această construcţie, împreună cu un vechi turn al tîrgului, formează nucleul fostei primării, actualul palat al Muzeului din Braşov.
Din lemn erau construite încă şi numeroase castre regale şi castele feudale, dispărute, fireşte, fără urmă. Din categoria castelelor de piatră simple şi robuste putem cita ca exemplu ruinele de lîngă Rîu-de-Mori, cetatea Colţii, cuibul familiei de cneji a Cîndeştilor. Numărul acestor castele ruinate e foarte mare, dar numai în cazuri excepţionale ele au fost identificate şi datate. Un castel de piatră despre care avem ştiri documentare e cel din Bran (fig. 191), întemeiat ca un castru regal în 1377. La fel ca toate celelalte, e şi el un reprezentant al castelului de munte cu plan neregulat, o aglomerare de clădiri, curtine, turnuri şi bastioane, dispuse în funcţie de teren. Monumentul principal din această categorie e însă, fără îndoială, vechiul castru din Hunedoara, dăruit în 1409 ca feud lui Voicu şi descendenţilor săi. Istoria transformărilor radicale începe în perioada cînd îl stăpîneşte Iancu de Hunedoara. Într-o primă fază se adaugă construcţii noi în interiorul vechii incinte, se deplasează porţile, se dublează unele curtine şi se proiectează construirea unei vaste cetăţi exterioare din care face parte curtina cu turnul « Nie boisia » (Nu te teme), nume dat acestuia de soldaţii sîrbi care formau, în parte, garnizoana castelului pe vremea lui Iancu şi a lui Matei Corvinul. Faza aceasta trebuie datată

înainte de 1446, cînd Iancu de Hunedoara ajunsese guvernator. Noile împrejurări precum şi faptul că armata turcească fusese înzestrată cu arme de foc grele l-au determinat probabil pe guvernator, expert în treburile militare, să renunțe la ideea inițială de a construi aci o cetate strategică. Lucrările nu încetează, dar ele primesc acum o altă îndrumare: se începe transformarea castelului într-o reședință somptuoasă. Curtina de vest e înlăturată şi depăşită, construindu-se pe piloni ridicați din malul prăpăstios, o clădire cuprinzînd două săli mari: la parter aşa-zisa « sală a cavalerilor», iar la etaj o sală pentru dietă, deservită pe latura apuseană de un coridor cu burdufuri care izolează sala spre exterior (fig. 193). Din acest complex face parte şi capela castelului. Faza aceasta se încadrează, în principiu, între anii 1446—1453, deşi unele amănunte au fost terminate abia în etape ulterioare. Toate lucrările din vremea lui Iancu de Hunedoara poartă pecetea goticului tîrziu şi, în raport cu evoluţia arhitecturii transilvănene, meşterilor care au lucrat la Hunedoara le revine un rol de prim plan.

Incintă de protecţie corespunzătoare s-au grăbit să-şi ridice şi oraşele, asigurîndu-se împotriva duşmanilor externi ca şi a celor interni, feudali hrăpăreţi şi ţărani nemulţumiţi. Oraşul care dispunea încă din prima jumătate a veacului al XV-lea de cea mai formidabilă incintă era Sibiul, numit uneori şi « oraşul roşu» din cauza fortificaţiilor executate prevalent din cărămidă, pe atunci materialul cel mai « modern» în arhitectura militară, pentru că produce schije mai puţin primejdioase decît piatra cînd e izbit de ghiulelele artileriei. În acea perioadă vechiul Braşov nu dispunea decît de o incintă de piatră parţială, laturile mai puţin expuse fiind apărate doar prin val şi palisade. La Cluj, centura iniţială includea un dreptunghi, actualul « oraş vechi»; curtinele există în parte şi astăzi, ascunse de casele care li s-au alipit de ambele laturi. Acea primă centură aparţine probabil perioadei din jurul anului 1316, cînd s-a conferit aşezării din Cluj privilegiul de oraş. Din documente aflăm apoi că în 1405 s-a început construirea incintei noi, în jurul oraşului care se întinsese mult spre sud şi răsărit. Noua incintă formează iarăşi un dreptunghi, în care centrul vechi ocupă colţul de nord-vest. La această incintă s-a lucrat pînă la sfîrşitul veacului al XV-lea, adăugîndu-se porţi şi turnuri, căzute în mare parte pradă principiilor urbanistice din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, cînd curtinele şi turnurile de poartă au fost considerate obstacole pentru circulaţie şi înlăturate fără cruţare (acelaşi lucru s-a întîmplat în toate oraşele transilvănene).

La Sibiu evoluţia sistemului de fortificaţie e mai complexă şi planul mai puţin regulat, adaptat platoului pe care se află « oraşul de sus». Vechea aşezare fusese în « oraşul de jos», la poalele actualei catedrale evanghelice, dar prima fortificaţie, ridicată după invazia tătarilor, înconjura numai noua basilică, construită pe marginea platoului, şi traseul incintei ovale e dat azi de configuraţia parcelelor pe care sînt zidite casele din jurul bisericii numite. Pe la 1366, cînd Sibiul devenise oraş, probabil că exista şi incinta a doua, alipită primei şi înglobînd teritoriul pieţei învecinate, « piaţa mică» de mai tîrziu, iar pe la începutul veacului al XV-lea s-a iniţiat construirea incintei care îngloba întregul bot nordic al platoului. Aceasta e faza cetăţii care a rezistat cu succes asalturilor turceşti din 1432, 1438 şi 1442, cînd toate celelalte oraşe din sudul Transilvaniei fuseseră cucerite, jefuite şi parţial distruse.

Exemplul oraşelor a fost imitat şi de aşezările rurale neiobăgite, adică de cele din colonizările privilegiate săseşti şi secuieşti. În secuime se găsesc foarte numeroase urme de cetăţi:

unele mai mici, pe care le putem considera resturi ale castrelor și castelelor feudale; altele mai mari, compuse dintr-o incintă simplă, adeseori numai parțială, economisită spre partea prăpăstioasă a dealului, care nu pot fi explicate altfel decît ca cetăți de refugiu ale populației din satele apropiate. Cetăți țărănești de refugiu păstrate mai bine, refăcute și folosite și în perioadele următoare, se găsesc în Țara Bîrsei (de exemplu, la Rîșnov, fig. 192, întemeiată încă în veacul al XIV-lea) și în văile Tîrnavelor, îndeosebi în valea Tîrnavei Mari. Un exemplu caracteristic e cetatea de lîngă Saschiz, probabil încă de la sfîrșitul veacului al XIV-lea, care servise mai multor sate învecinate. Inconvenientul acestor cetăți așezate într-un loc avantajat de natură pentru apărare, dar mai mult sau mai puțin îndepărtate de sat, e evident.
În regiunile cele mai periclitate de incursiunile turcești, în apropierea trecătorilor din Carpații de sud și de-a lungul arterelor principale, populația s-a văzut cu timpul constrînsă să-și organizeze fortificații mai la îndemînă și atunci s-a introdus obiceiul de a ridica incinta de protecție chiar în mijlocul așezării, în jurul bisericii. Anumite avuții, precum și rezervele alimentare puteau fi astfel adăpostite permanent în cetate, construindu-se în scopul acesta căsuțe în jurul curtinelor, sub coridorul de apărare, uneori și în jurul bisericii. Cu cît poziția cetăților era mai în drumul invaziilor, cu atît ele trebuiau să fie înzestrate cu mijloace de apărare mai complexe. Cele mai frumoase dintre aceste cetăți se găsesc în Țara Bîrsei, iar între cele mai vechi, adică din prima jumătate a veacului al XV-lea, se numără cetățile din Sînpetru și Codlea, completate și ele în perioadele următoare.

Sculptura

În prima etapă a fazei gotice, șantierele de arhitectură au îndrumat și plastica figurativă, chiar și în cazul sculpturilor de piatră din categoria monumentelor funerare. În fațada de sud a bisericii evanghelice din Bistrița e încastrată o lespede decorată cu un fronton gotic, sub care e reprezentat un cavaler ținînd în stînga spada cu scutul (fig. 195); inscripția de pe bordură cuprinde data MCCCX(X)VII. Decorul acestei lespezi nu e propriu-zis plastic, fiind incizat. După cît se poate judeca pe baza materialului comparativ, e probabil că meșterul provine din Boemia, pentru că în lapidarul Muzeului Național din Praga se găsesc o serie de asemenea lespezi strîns înrudite, aparținînd tot primelor decenii ale veacului al XIV-lea. Alte pietre de mormînt, de data aceasta cu figura defunctului în relief plat, se păstrează în catedrala din Alba-Iulia (lespezile episcopului Andrei Széchy, mort 1356, Emeric Zudár, mort 1389) și din Oradea (lespedea episcopului Andrea Scolari, mort 1426). În perioada goticului matur și tîrziu categoria acestor lespezi cu portrete ale defuncților a jucat un rol important în dezvoltarea realismului plastic prin faptul că sculptorii mai de seamă se străduiau să execute portretele după natură sau după masca celui decedat. Dar lucrările transilvănene sînt opera unor meșteri mai modești, mulțumindu-se cu reprezentări schematice, lipsite încă de orice trăsături individuale. Excepție face monumentul în formă de sarcofag al lui Ioan Miles, fratele guverna-

Scanned with OKEN Scanner

torului Iancu de Hunedoara, decorat pe laturi cu muluri gotice flamboaiante și pe capac cu figura defunctului în plastică plină, figură din care însă nu s-au mai păstrat decît fragmente. Monumentul datează de după 1446 și se află în catedrala romano-catolică din Alba-Iulia.

Înainte de a ne ocupa de sculpturile de piatră care împodobesc clădirile gotice, se cuvine să menționăm opera unor turnători clujeni, a căror faimă depășise cu mult cadrul provincial: e vorba de frații Martin și Gheorghe din Cluj.

Prima știre despre acești turnători se referă la trei statui de regi, probabil sfinții Ștefan, Emeric și Ladislau, purtînd data 1370 și semnătura ambilor frați, cu mențiunea că sînt fiii pictorului Nicolae din Cluj. Dacă ipoteza că cele trei statui ar fi fost așezate în piața din fața intrării principale a catedralei din Oradea e exactă, atunci meșterilor clujeni le revine un rol hotărîtor în procesul de descătușare a plasticii figurative din cadrul arhitectonic, chiar și dacă ar fi cazul să admitem că figurile erau așezate în edicule de piatră. Nu e surprinzător deci că scurt timp după aceea, adică în 1373, Martin și Gheorghe sînt atestați în Praga, la curtea regelui-împărat Carol IV, unde încă pe la mijlocul veacului al XIV-lea încep mari lucrări menite să transforme Praga regală în capitală de imperiu. În curtea a treia a palatului se află o statuie de bronz reprezentînd pe sf. Gheorghe călare, în luptă victorioasă cu balaurul (fig. 196). Scutul pierdut al călărețului purtase o inscripție păstrată într-o însemnare, specificînd data operei, numele și originea meșterilor. Dimensiunile figurilor sînt ceva sub mărimea naturală. Compoziția e simplă și clară; călărețul străpunge cu sulița balaurul care se zvîrcolește la picioarele calului. În jurul axei marcată de suliță (pierdută), acțiunea se desfășoară într-un spațiu eliptic, în care se întretaie un complex de planuri verticale. Călărețul, armăsarul și balaurul intră astfel într-o relație spațială bine definită și faptul acesta constituie o noutate atît de izbitoare față de statuile ecvestre de pînă acum (cf. de pildă statuile funerare ale Scaligerilor din Verona), încît nu e surprinzător că s-a negat posibilitatea de a atribui o asemenea operă deschizătoare de drumuri unor meșteri transilvăneni și că s-a încercat, pe de altă parte, de a demonstra că în forma ei actuală statuia ar fi opera unei refaceri din veacul al XVI-lea. Adevărul e că în 1562, cu ocazia unui «tournoi» de gală, statuia fusese dărîmată de mulțime și restaurată, dar examinările recente [1] au ajuns la concluzia că întregul grup e turnat omogen și nu justifică presupunerea unei refaceri parțiale (de pildă numai a calului, cum se presupusese). O știre despre plata făcută unui meșter Wolff Hofprucker în 1573 se referă — după ultimele examinări arhivistice [2] — la instalarea conductelor de apă pentru o fîntînă căreia statuia îi servea ca decor central. De altfel, pe Martin și Gheorghe îi întîlnim din nou, în anul 1390, cînd execută în Oradea o altă statuie ecvestră reprezentînd pe regele Ladislau cel Sfînt călare pe un armăsar în mers, ridicînd cu dreapta securea de luptă. Cîte o schiță a acestei opere se păstrează în însemnările lui Hufnagel și Miskolczy. Statuile de bronz din Oradea fuseseră văzute și descrise pentru ultima oară de călătorul Evlia Celebi în 1660, care povestește totodată cum au fost sfărîmate de turci și trimise la Belgrad pentru a fi topite și transformate în guri de foc pentru artilerie.

[1] Informație datorată bunăvoinței prof. I. Cibulka
[2] Informație datorată amabilității prof. V. Kotrba

Monumentul din Praga, schițele statuii ecvestre din Oradea și știrile documentare nu mai îngăduie vreun dubiu asupra calităților și a importanței realizărilor celor doi turnători clujeni. Rămîne însă deschisă problema uceniciei lor, fiindcă e neîndoielnic că premisele pentru o asemenea concretizare a unei viziuni spațiale într-o operă plastică nu se puteau găsi într-un centru transilvănean. Prin urmare și discuțiile în jurul originii etnice a celor doi frați din Cluj, care în semnătura din Oradea își zic în limbajul oficial « de Colosvar », dar în cea din Praga «de Clussenberch », sînt de prisos. Tinerețea și-au petrecut-o fără îndoială ca ucenici într-un atelier de argintar, după cum o atestă modelarea migăloasă a tuturor amănuntelor de costum, armament, harnașament, floră și faună de pe monumentul din Praga. Această primă învățătură au putut să o primească în Cluj, unde, pe la mijlocul veacului al XIV-lea, existau fără îndoială argintari iscusiți. Dar arta de a mînui bronzul — și amănuntele plastice dovedesc că autorii modelului erau turnători experți — e greu să admitem că și-ar fi putut-o însuși în vreun centru transilvănean, și mai puțin s-ar putea explica cunoașterea problemelor plastice frămîntate în cele mai de seamă ateliere de artiști ale vremii. Calfele Martin și Gheorghe au călătorit fără îndoială, și în drumul lor au poposit probabil în centre cum erau Siena și Roma și au ajuns poate și în Avignon. Elementele gotice (figura firavă a călărețului și expresia concentrării și a încordării), alături de care se resimt însă și interferențe ale artei antice (modelarea și mișcarea armăsarului) presupun o cunoaștere nemijlocită a artei din Italia Centrală (monumentul ecvestru al lui Marc Aureliu din Roma), după cum numai în Toscana veacului al XIV-lea au putut lua cunoștință despre problemele plasticii spațiale, rezolvate în domeniul picturii în ambianța școlii lui Giotto și a urmașilor săi. Observatori atenți, subtili și ingenioși, cei doi frați au reușit să transpună vechea schemă a unei acțiuni dezvoltate pînă atunci în plastică numai într-un singur plan, într-un spațiu tridimensional, clar circumscris. Aceasta e contribuția lor de importanță capitală pentru evoluția sculpturii europene ca artă a volumelor și pentru descătușarea plasticii figurative din cadrul arhitectonic.

În raport cu istoria plasticii transilvănene operele lui Martin și Gheorghe constituie însă numai o paranteză. Figurile și reliefurile care împodobesc cîteva din bisericile gotice mai de seamă pornesc din premise mai arhaice, străduindu-se să rezolve pe alte căi — pe căile indicate de evoluția artei din țările Europei central-răsăritene — probleme înrudite, dar nu congruente. În faza gotică de la sfîrșitul veacului al XIV-lea și din prima jumătate a veacului următor, relieful caută să materializeze subiectele prin dezvoltarea narațiunii și prin animarea acesteia cu ajutorul amănuntelor anecdotice, iar în domeniul statuar tendințele realiste ale vremii se manifestă în individualizarea fizionomiilor, mergînd uneori pînă la caricatură. Concomitent, acțiunea și tensiunea dramatică își găsesc o expresie tot mai limpede în graiul faldurilor, dar cu vremea acel grai devine pletoric și bombastic, și în cursul veacului al XV-lea trece prin diferite faze manieriste. Relații spațiale așa de sugestive ca în statuia ecvestră a sf. Gheorghe nu vom întîlni, fiindcă această statuie aparține de fapt unui ciclu evolutiv care duce, nu spre arta gotică tîrzie, ci spre arta Renașterii.

Un prim grup de reliefuri se păstrează în corul bisericii sf. Mihail din Cluj, decorînd capitelurile pilaștrilor cu figuri ilustrînd o temă caracteristică pentru noua mentalitate orășenească: pe de o parte sînt înfățișate păcatul strămoșesc și pericolele care îl pîndesc pe om, iar pe de

alta mijloacele de izbăvire, între care figurează acum nu numai virtuțile recomandate de biserică, ci și învățătura și munca, reprezentate printr-un dascăl și un elev, printr-un căprar și un pietrar (fig. 197). Costumele sînt ale epocii și e semnificativ că țăranii (căprarul și un gonaci) sînt îmbrăcați în straiele localnicilor. În ambianța sud-est europeană aceste capiteluri, databile pe la 1380, constituie și ele deocamdată un fenomen izolat.

Alt complex plastic decorează corul bisericii evanghelice din Sebeș. Stîlpii, pilaștrii ca și contraforturile urmau să primească o oaste numeroasă de figuri așezate în baldachine, iar în partea inferioară a pereților din exterior se deschid nișe polilobe, din care ne privesc busturi de figuri bărbătești și feminine, fie personificări de vicii și virtuți, fie reprezentări ale ctitorilor mai însemnați, analog galeriei de portrete din corul catedralei sf. Vit din Praga. Cum sebeșenii nu au reușit să ducă pînă la capăt clădirea gotică, nici programul plastic nu s-a realizat decît parțial. Din categoria sculpturilor decorative executate în cursul construcției din ultimul sfert al veacului al XIV-lea fac parte îndeosebi capetele de la consolele din exterior (fig. 194) și interior, unele atît de individualizate încît s-a emis presupunerea că ne-am găsi în fața unor adevărate portrete; o cercetare mai atentă constată însă că e vorba numai de folosirea unor tipuri fizionomice individualizate. În schimb, figurile *Bunei Vestiri* și ale unor apostoli (fig. 199) de la contraforturile răsăritene ale corului sînt exemple sugestive pentru stilul faldurilor grele, caracteristice deceniilor 1410—1430. Acea fază stilistică, numită a « stilului molatec », e reprezentată îndeosebi prin grupul unei *Plîngeri* (Pietă) păstrat la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Varianta elegiacă a Mariei care își plînge fiul ucis, ținîndu-l în brațe, e un produs al atelierelor boeme sau austriece din primele decenii ale veacului al XV-lea și a cunoscut o largă răspîndire. Sculptura sibiană e fără îndoială un import, fiind una din cele mai reușite opere din serie, cu toate că grupul a suferit unele mutilări (din Isus nu a mai rămas decît trupul). Capul Mariei (fig. 198), cu fața ovală și fruntea ușor bombată, cu nasul fin și mic și buzele cărnoase e de o frăgezime rară. Sprîncenele se contractează într-un plîns reținut. Motivul înclinării capului e subliniat prin draparea broboadei, iar mantaua amplă preia și dezvoltă fluxul faldurilor, încondeind silueta, articulînd figura Madonei și ritmînd compoziția. Faza bombastică a acestui stil e ilustrată de figurile *Răstignirii* (1417) din capela Crucii din Sibiu, operă a unui meșter modest austriac cu numele Petrus Lantregen.

Aceleași etape stilistice se întîlnesc și la Biserica Neagră din Brașov. Una din cele mai vechi figuri pare a fi cea a sf. Ioan Botezătorul de pe primul contrafort al laturii de sud a corului [1]. Proporțiile sînt scunde, fizionomia e tipică și draparea costumului e schematică. Sculptura aparține probabil ultimilor ani ai veacului al XIV-lea. Stilul molatec — într-o fază însă mult mai suplă — e reprezentat prin figura lui Isus Salvator mundi. Atitudinea păstrează încă contrapostul gotic, adică acea șerpuire caracteristică a siluetei, dar fața lui Isus, cu toată respectarea tipului tradițional, e vioaie și animată de o expresie personală. Statuia aceasta, ca și cea vecină, Maria cu pruncul în brațe, pot fi încadrate mai probabil între anii 1430—1440. Figurile cele mai individualizate sînt însă pretinsul « ctitor Toma » și « plebanul » (fig. 200). Primul, cu

[1] Majoritatea figurilor originale de pe contraforturi se găsesc în prezent adăpostite în biserică, fiind înlocuite în fațadă prin copii.

Scanned with OKEN Scanner

capul ușor înclinat, craniul pleșuv, părul de pe tîmple vîlvoi și fruntea încrețită, aruncă o privire pătrunzătoare, expresie a unui temperament dinamic, celălalt, cu fața grăsulie, obrajii asimetrici, cu nasul strîmb și privirea sașie e, în schimb, întruchiparea sugestivă a unei individualități blajine. Costumele ambelor figuri sînt schematice dar capricioase, exemple caracteristice ale manierismului gotic de pe la mijlocul veacului al XV-lea.

Etapele de dezvoltare ale stilului narativ se pot urmări la îndemîna cîtorva reliefuri. Pentru faza de la începutul veacului al XV-lea e caracteristică luneta bisericii evanghelice din Richiș (fig. 201). În lunetă e reprezentată *Răstignirea*. Relieful e puternic și inciziv. Figura lui Isus e încă ceva mai mare decît figurile celor două grupuri din flancurile crucii. În stînga e așezată Maria, pe cale de a se prăbuși de durere, susținută de femei și de Ioan, în dreapta un grup de călăreți. Îngeri plutesc în jurul brațelor crucii plîngînd și adunînd în potire sîngele ce se scurge din răni. Cu toate că unele figuri au suferit mutilări, vioiciunea acțiunii e neștirbită, iar draperiile sînt tratate plastic, cu un vădit accent asupra faldurilor marginale, semn că ne găsim în faza imediat premergătoare stilului molatec. De prin deceniul al treilea datează apoi capitelurile și consolele din Feldioara. Aici verva povestirii ține pas cu o modelare sintetică și incizivă, fie că e vorba de reprezentarea unor animale afrontate, a unei scene de vînătoare, a unei lupte pentru o coroană sau a unei figuri de măscărici. Programul moralizator e expus cu un vădit simț pentru umor. Mai complex e relieful care istorisește lupta sf. Gheorghe cu balaurul și eliberarea principesei captive (fig. 204). Scena e mobilată cu un copăcel și încadrată de o cetate de unde privesc, stînd pe un balcon, regele și regina, urmați de un paj curios. Apogeul vervei narative îl atinge relieful cu Isus copil între învățații din templu. În centru șade Isus tălmăcind scriptura, iar uluirea din mintea « înțelepților », ghemuiți în jurul lui, e exprimată prin învălmășeala filacterelor desfășurate, care flutură în toate părțile. Tema aceasta a fost reluată de meșterul care a sculptat, pe la mijlocul veacului al XV-lea, relieful de pe fațada de nord a turnului neisprăvit de la Biserica Neagră. Aici însă Isus e un tînăr robust și figura e tratată într-un spirit aproape monumental, calm și în viu contrast cu împletirea haotică a interlocutorilor zăpăciți.

Pictura

Începuturile picturii medievale transilvănene nu se mai pot recunoaște decît prin urmele de culoare estompate din interiorul cîtorva biserici romanice, urme despre care de altfel nu se poate preciza dacă ele aparțin chiar perioadei în care s-a construit biserica respectivă sau dacă provin de la lucrări de înfrumusețare ulterioară. Prin urmare trebuie să ne mulțumim cu enunțarea presupunerii că acele începuturi sînt anterioare perioadei din care ne-au rămas monumente indiscutabile.

Judecînd istoria picturii din veacurile XIV și XV pe temeiul materialului accesibil, putem afirma prezența inițială a două curente principale, anume a picturii bizantino-românești și a celei apusene. Pictura românească prezintă înrudiri strînse cu cea din Țara Românească și

Scanned with OKEN Scanner

din Balcani, dar caracterele picturii apusene sînt ceva mai greu de definit. În principiu pictura apuseană se poate numi « gotică », subînțelegîndu-se însă sub această denumire nu numai componenta neaoșe, transmisă din regiunile de la nordul Alpilor, ci și un curent care străbate din Italia, din școlile epigonilor lui Giotto, prin etape cum e Tirolul. Între timp, acele școli influențaseră de altfel și unele centre de la nordul Alpilor, cum a fost îndeosebi școala boemă. Astfel pictura transilvăneană, determinată de orientarea centrelor învecinate, posedă de la început caractere eclectice, în care dozarea interferențelor e foarte variată și nu întotdeauna ușor de deslușit.

Cele mai vechi monumente ale picturii românești sînt zugrăvelile din prima fază a actualei biserici reformate din Sîntă Mărie Orlea. Acelei faze inițiale îi aparțin o parte din picturile navei, păstrate mai bine pe peretele de nord. Deasupra unei draperii zugrăvite de-a lungul părții inferioare a pereților sînt dispuse picturile în trei registre, dintre care însă cel de sus a fost aproape complet distrus. În celelalte registre se mai recunosc, sus, scene din ciclul Patimilor, de la *Intrarea în Ierusalim* la *Înălțarea Domnului*, iar dedesubt scene dintr-un ciclu care povestește copilăria Mariei, începînd cu *Întîlnirea lui Ioachim și a Anei la Poarta de aur*, continuînd cu *Nașterea Mariei* (fig. 202, 203), și *Prezentarea Mariei mai marilor dintre preoți* pentru ca apoi povestirea să treacă la scena *Înălțării crucii*. Pe peretele opus, spre capătul apusean, se mai recunosc fragmente ale *Judecății de apoi*, iar în capătul răsăritean *Închinarea magilor* și, deasupra, *Adormirea Maicii Domnului*.

Toate scenele și toate amănuntele iconografice sînt specific bizantine, iar scena cu *Prezentarea* și binecuvîntarea Mariei de către mai marii dintre preoți e exclusiv balcanică și cu desăvîrșire necunoscută iconografiei apusene. Stilul acestor picturi corespunde întru toate caracterelor iconografice. Compozițiile, proporțiile figurilor și modelarea lor cu umbre adînci și pete de lumină, costumele și fondurile arhitectonice întrunesc particularitățile picturilor din perioada artei paleologe, căreia îi aparțin și frescele din Biserica domnească din Curtea de Argeș. Pe temeiul acestor analogii se sprijină și ipoteza că biserica din Sîntă Mărie Orlea, cu toate elementele specific romanice, ar fi fost inițial o ctitorie românească. Mult timp însă biserica nu a mai rămas în mîinile ortodocșilor, pentru că în nartex se văd urmele unor picturi murale dintre care se păstrează mai bine scena cu *Moartea săracului*, aparținînd iconografiei apusene, și pe inscripția de pe filacteră se mai poate descifra încă cuvîntul « pauperulus ». De altfel și stilul, cu figurile îndesate, conturate prin linii înăuntrul cărora culoarea locală e aplicată plat, fără valori de umbră și lumină, aparține unui atelier apusean provincial. O cruce de consacrare catolică, de felul celor care se găsesc și în navă, una dintre ele zugrăvită chiar pe patul în care zace sf. Ana în scena *Nașterii*, dovedesc că, ceva mai tîrziu, în timpul domniei lui Ludovic I sau a lui Sigismund — perioadă în care s-au promulgat și reeditat legi interzicînd ereticilor ridicarea și folosirea bisericilor de piatră, amenințînd cu pedepse grele mai ales pe nobilii care ar tolera asemenea clădiri pe moșiile lor — biserica fusese predată temporar catolicilor. Faza stilistică bizantină de la Sîntă Mărie Orlea o regăsim în luneta de peste portalul apusean al bisericii din Ostrovul Mare, unde apare *Maica Domnului cu pruncul* (fig. 205), o pictură databilă probabil în a doua jumătate a veacului al XIV-lea, în orice caz înainte de ridicarea clopotniței care acoperă bordura decorativă a lunetei. Ceva mai tîrziu, pictura românească începe

apoi să manifeste și ea unele tendințe realiste mai pronunțate, în parte datorate probabil și contaminării cu spiritul nou, răspîndit de arta orășenească. O astfel de orientare se poate recunoaște în picturile murale din biserica din Strei Sîngeorgiu (1409), dar aci grupul ctitorilor a suferit o refacere în cursul veacului al XVIII-lea. Fragmentar, dar relativ intact, se păstrează picturile murale ale bisericii din Ribița, executate în 1417. În scena votivă (fig. 207), numai schema corespunde încă tradițiilor bizantine, deoarece costumele cu broderii pe umeri, purtate de jupînii Vladislav și Miclăuș, de o jupîniță și o fetiță, reproduc portul local, iar fizionomiile ctitorilor sînt individualizate. Nu poate fi vorba de « portrete » în accepțiunea strictă a cuvîntului, dar ne găsim neapărat în fața unor încercări de a anima figurile prin introducerea unor trăsături notate după realitate. Aceeași relaxare a schemelor hieratice bizantine sub impulsul stilistic și uneori și iconografic al artei apusene se întîlnește și în picturile murale din interiorul bisericilor din Criscior (1404) și Strei, executate și ele, cel puțin în parte, încă în prima jumătate a veacului al XV-lea.

Cele mai vechi fragmente de pictură apuseană se păstrează pe fațada de sud a corului de la biserica minoriților (în prezent ortodoxă) din Bistrița. Odinioară ele decoraseră interiorul unei sacristii, între timp demolată. Alături de o scenă votivă se mai disting două figuri ale arhanghelului Mihail, o dată în luptă cu balaurul, a doua oară cîntărind sufletele, iar ceva mai încolo apar doi regi sfinți (Ladislau și Emeric?).

O analiză stilistică a acestor picturi, în starea lor actuală, e greu de făcut, dar probabil că ele premerg fazei ilustrate de picturile din bisericile reformate din Vlaha, Sic și Sîntana de Mureș. Primului strat de picturi din Vlaha îi aparțin cele din cor, reprezentînd *Răstignirea* (fig. 208) și figura lui Isus în mormînt *(Vir dolorum)*; în Sic îi corespund picturile din bolta și partea superioară a pereților corului precum și cele din navă și din corul lateral de sud, înfățișînd figuri de sfinți, fragmente dintr-o Judecată din urmă, din ciclul vieții sf. Nicolae și din legenda sf. Ursula, iar în Sîntana de Mureș stratul vechi cuprinde reprezentarea sf. Ana cu Maria și pruncul ca ocrotitoare (contaminare cu tema « Maica ocrotitoare ») între diferiți sfinți și îngeri cu instrumente muzicale. După cum se vede, tematica iconografică îmbrățișează alături de elemente arhaice (tipul *Răstignirii* de la Vlaha), și teme cu particularități care s-au dezvoltat abia către sfîrșitul veacului al XIV-lea *(Maria ocrotitoare*, *Vir dolorum*, *Legenda sf. Ursula)*. Figurile sînt scunde, iar capetele relativ mari și ovale. Ca element de expresie artistică prevalează linia, determinînd nu numai conturul, dar indicînd și amănuntele, draperiile fiind ample dar cu falduri molatice, caracteristice și ele pentru ultimele decenii al veacului al XIV-lea. Lipsa supleței precum și lipsa unor accente mai nervoase și mai incizive în amănuntele povestirii, atît de caracteristice limbajului gotic de pe la sfîrșitul veacului al XIV-lea, nu sînt însă numaidecît indicii că meșterii practică o pictură gotică provincializată și rusticizată, cît un avertisment pentru necesitatea de a cumpăni interferențe ale picturii nord-italiene, transmise prin etape cum ar fi atelierele tiroleze. În privința aceasta prezența bordurilor decorative din Vlaha și din Sîntana de Mureș, imitînd incrustațiuni de veche tradiție cosmatescă, e simptomatică și în același sens pot fi invocate și picturile dintr-o fază ceva mai recentă, din Vlaha și Sic. În Vlaha, pe peretele apusean al navei, se văd urmele unei alte *Răstigniri*, după o schemă italiană mai evoluată, cu figuri numeroase, povestită cu oarecare patos, reflectat în

Scanned with OKEN Scanner

expresia fizionomiilor, iar în Sic, Madona din altar e modelată mai energic și în forme simple și mari. Propunînd o datare a picturilor mai vechi pe la 1380, iar a celor mai recente pe la 1400, putem admite că și unele și altele oglindesc aspecte stilistice predominante în atelierele meșterilor clujeni.

E foarte probabil că una din etapele căreia i se datorează pătrunderea componentei nord-italiene în Transilvania să fi fost Oradea. Pentru începutul veacului al XV-lea avem și o dovadă directă despre prezența unui meșter italian în Oradea, fiindcă fragmentul cu reprezentarea unui cap de episcop (acum în Muzeul din Strigoniu) e opera unui precursor al Renașterii timpurii. De altfel, la începutul veacului al XV-lea, însuși episcopul Oradiei era italianul Andrea Scolari, rudă a condottierului Filippo Scolari, ban al Timișoarei, iar la curtea acestuia din urmă fusese chemat pictorul Masolino da Panicale (1425—1427). Nu avem nici o știre că Masolino ar fi trecut și prin Oradea, dar toate faptele acestea cîntărite împreună ne permit să întrezărim orizonturile largi în care se desfășura viața culturală și artistică a acelei reședințe episcopale.

Picturile murale ale unui întreg grup de biserici din Secuime, dintre care cele mai vechi par a se păstra în biserica romano-catolică din Ghelința, aruncă și ele o lumină indirectă, dar sugestivă asupra importanței pe care a avut-o Oradea. În Ghelința întîlnim mai întîi un ciclu de scene din legenda misionarului irlandez Coloman, ucis și înmormîntat în Austria în 1002, considerat apoi ca unul din sfinții protectori ai provinciei. Din Austria nu se cunosc pînă acum picturi atît de vechi ilustrînd această legendă, dar e neîndoielnic că ciclul din Ghelința trebuie considerat ca o replică a unui astfel de prototip pierdut. O friză a Patimilor din aceeași biserică e importantă pentru elementele iconografice care fixează datarea întregului complex către sfîrșitul veacului al XIV-lea. Un ultim ciclu e apoi legenda sf. Ladislau (fig. 206), compusă din următoarele scene: povestirea iscoadei, episcopul din Oradea binecuvîntă pe Ladislau înainte de plecare, lupta de la Cserhalom, urmărirea cumanului care a răpit fata, învingerea și decapitarea lui. În alte picturi murale (de exemplu în biserica unitariană din Dîrjiu) ciclul cuprinde și idila odihnei lui Ladislau veghiat de fata izbăvită, și scena întoarcerii la Oradea, unde eroii povestirii sînt întîmpinați de episcop (biserica reformată din Mugeni). Localizarea e un indiciu că legenda a fost elaborată în preajma catedralei în care se găsea și mormîntul lui Ladislau și unde cultul moaștelor sale era de actualitate în permanență. E deci probabil că tot în Oradea a fost concretizată și redacțiunea iconografică, foarte răspîndită în cursul veacului al XV-lea, după cum o demonstrează numeroasele exemple de picturi murale păstrate în Ungaria de nord, în Slovacia și în Secuime. Toate reprezentările sînt strîns înrudite, ceea ce se explică tocmai prin derivarea lor dintr-un prototip comun. Resursele de expresie plastică sînt rudimentare, scenele, interpunctate prin cîte un copăcel, se succed în formă de friză, și acțiunea se desfășoară într-un singur plan, dar povestirea sintetică și dramatică, precum și lipsa supleței specific gotice, din care ar fi trebuit să se resimtă ceva chiar și în replicile mai rustice, sînt tot atîtea mărturii pentru originea redacțiunii iconografice inițiale într-un centru în care se încrucișează formele gotice cu cele ale trecent-ului nord-italian.

Însușiri și mai marcante care dezvăluie importanța componentei nord-italiene în pictura transilvăneană posedă frescele de pe peretele de sud ale bisericii unitariene din Dîrjiu. Aci scena convertirii sf. Pavel (fig. 209) e întovărășită de o inscripție votivă, semnificativă prin conținutul ei

profan: « Hoc opus fecit depingere seu praeparare magister Paulus filius Stephani de Ung. anno domini MCCCCX nono scriptum scribebat et pulchram puellam in mente tenebat » (Această operă a lăsat să o zugrăvească sau să o pregătească magistrul Paul, fiul lui Ștefan de Ung. a. d. 1419 a scris cele de mai sus avînd în minte o frumoasă fată). S-ar părea deci că pictura e un ex voto, poate cu ocazia unei logodne.

Picturi murale cu un caracter gotic pronunțat, predominant față de interferențele de la sudul Alpilor, se găsesc prevalent în ambianța săsească. Prin ultimul sfert al veacului al XIV-lea se va fi executat decorul din capela de sud-est a bisericii evanghelice din Bartolomeu, ilustrînd scene din viața sf. Nicolae și cîteva medalioane cu busturi de profeți. Figurile sînt mărunte și gracile, cu mișcări vioaie și suple: caracteristice sînt îndeosebi capetele cu fruntea lată și bărbia ascuțită, construite după o schemă triunghiulară. Particularitățile stilistice se înrudesc cu școala boemă și aceleiași faze i-ar putea aparține și cîteva fragmente din corul bisericii evanghelice de pe deal, din Sighișoara. Școala boemă absorbise inițial și unele influențe nord-italiene, a căror importanță descrește însă cu timpul, dar era fără îndoială în relații strînse și cu pictura tiroleză. Prin urmare nu ne surprinde că cel mai de seamă complex din preajma anului 1400, picturile murale din corul bisericii evanghelice din Mălâncrav (fig. 210, data ante quem e un grafit din 1405), prezintă îndeosebi analogii stilistice frapante cu cele din biserica din Campell, de lîngă Bolzano. Bolțile, cam retușate, sînt compartimentate prin borduri decorative și cuprind în fiecare panou cîte o figură sacră, între altele patru doctori ai bisericii catolice inspirați de cîte una din ființele apocaliptice simbolizînd pe un evanghelist, precum și scene din ciclul copilăriei lui Isus. Mai bine se păstrează decorul de pe pereți. Pe latura de nord sînt ilustrate scenele Patimilor; pe ceilalți pereți, în intervalele dintre ferestre, se văd numeroși sfinți și sfinte cu atributele distinctive, iar pe latura de sud istorisirea luptei sf. Gheorghe. Caracterele iconografice sînt cele particulare picturii gotice de pe la sfîrșitul veacului al XIV-lea în care se recunoaște atenția deosebită acordată elementelor narative. Semnificativă e figura țăranului din dosul gardului, spectator curios al luptei sf. Gheorghe cu balaurul, și strădaniei pictorului de a localiza povestirea i se datoresc și unele particularități de costum: astfel, în drumul spre Golgota, Simon Cireneul e îmbrăcat în straiele țăranilor români, purtînd pe cap o căciulă de blană. Picturile din Mălâncrav sînt produsele unui atelier mai de seamă, lucru cu totul excepțional pentru o biserică de la țară, explicabil însă prin faptul că aici ne găsim în fața unei ctitorii de pe o moșie a conților Apaffi.

În strînsă legătură cu picturile din Mălâncrav trebuiesc amintite și cele ceva mai tîrzii, adică de prin anii 1420—1430, aflate în capela din colțul de sud-vest al bisericii parohiale sf. Mihail din Cluj. Un stil eclectic înrudit, dar cu o participare ceva mai subliniată a elementelor nord-italiene, prezintă picturile murale din capela turnului de miazănoapte al incintei de fortificație din Sînpetru. Și în cazul acesta au putut fi semnalate analogii iconografice, pe de o parte cu unele scene din mănăstirea Emaus din Praga, iar pe de alta cu biserica sf. Ecaterina din Tiersertal în Tirol. Sublinierea brutalității în desenul figurilor care aruncă cu pietre în arhidiaconul Ștefan și cele cîteva deformări caricaturale corespund concepțiilor de la începutul veacului al XV-lea și tot din categoria acestor înnoiri iconografice, inspirate de tendința de a introduce elemente luate din viața de toate zilele, fac parte și costumele din alegoria carității. Femeia

și bărbatul care împart hrană săracilor poartă îmbrăcămintea orășenilor sași, iar cei dăruiți, cu cămașă lungă încinsă la brîu și cu căciulă, sînt înfățișați în portul țăranilor români. Această temă a pretinselor binefaceri ale stăpînilor feudali în profitul supușilor constituia o aluzie și un avertisment social-politic de actualitate pentru acele vremuri.

Un fenomen firesc și caracteristic, care merită o mențiune, e apoi faptul că în regiunile unde pictura ortodoxă înregistrase o răspîndire mai importantă, cum e ținutul Hunedoarei, aceasta a exercitat la rîndu-i înrîuriri asupra celei apusene. Stilizarea faldurilor și particularitățile de costum ale unor sfinți militari, a căror siluetă gracilă aparține, în schimb, stilului gotic, par rezultatul unor astfel de interferențe. E vorba de picturi murale păstrate în muzeul regional din Deva și în documente fotografice, provenind dintr-o biserică gotică din localitate, demolată la începutul veacului nostru.

Pictura gotică din centrele mai importante absorbise, în schimb, treptat tot mai multe particularități iconografice și stilistice nord-italiene. *Răstignirea* din biserica evanghelică din Sibiu, operă semnată de Johannes de Rosenaw și datată din 1445 (indiscret restaurată și cu adăogiri[1] din veacul al XVII-lea) istorisește drama pe larg, crucea lui Isus fiind încadrată de cele două ale tîlharilor, iar în jur mișcîndu-se o asistență numeroasă, în conformitate cu noile compoziții ale Renașterii.

Din categoria operelor de pictură descrise în alineatele precedente am omis altarele poliptice de lemn, care decoraseră odinioară interioarele bisericilor catolice transilvănene, fiindcă ele constituie un grup aparte. Aceste altare sînt un fel de fondaluri monumentale așezate pe marginea posterioară a mensei (a prestolului catolic). De obicei ele se compun dintr-un postament scund și alungit, numit predelă, deasupra căruia e dispus în centru fie un scrin cu statuetă de lemn, fie un mare tablou, flancat — într-un caz și în altul — de aripi fixe, cu tablouri mai mici și cu o pereche de canaturi mobile menite să închidă scrinul sau tabloul central și, invers, să acopere — în cursul liturghiei, cînd partea centrală era deschisă — aripile fixe. La fel ca și aripile fixe, canaturile poartă tablouri mai mici, dispuse însă pe ambele fețe.

În raport cu monumentele de odinioară, materialul păstrat trebuie considerat ca infim. În orașe, zelul iconoclast al diferitelor confesiuni protestante a reușit să extermine cu timpul acest mobilier catolic și numai în orășelele mai mărunte și îndeosebi în bisericile de la țară s-au păstrat o serie de monumente, la îndemîna cărora s-a încercat o reconstituire a etapelor de evoluție. Se poate spune că în Transilvania obiceiul de a așeza asemenea fondaluri pe mensă s-a răspîndit încă de pe la începutul veacului al XV-lea, cu toate că monumentele care au supraviețuit din prima jumătate a acelui veac sînt foarte puține. Dar tocmai acele piese răzlețe sînt dovezi calitativ prețioase pentru rolul proeminent pe care l-a jucat pictura și sculptura altarelor. Sculptura în lemn și pictura în tempera, mai tîrziu — adică pe la sfîrșitul veacului al XV-lea — uneori și în ulei, ofereau resurse tehnice mai maleabile decît sculptura în piatră sau pictura murală, și de aceea și una și alta erau mai potrivite pentru concretizarea ideilor și pentru expe-

[1] Cu ocazia lucrărilor de curățire executate aci în anii 1949 și 1957, pictorii tehnicieni Nikolaus Voik senior și junior au constatat că figurile de călăreți din planul de fond nu aparțin fazei inițiale, după cum și scenele din partea superioară a coronamentului acoperă în parte un ancadrament cu motive arhitectonice mai vechi. Observațiile celor doi meșteri — cărora țin să le exprim și aici mulțumiri pentru materialul pe care mi l-au pus la dispoziție — privesc și alte amănunte, care vor putea servi ca puncte de plecare pentru un nou studiu.

rimentarea formelor noi. În veacul al XV-lea se inversează de fapt relația de odinioară dintre arhitectură și sculptura monumentală de piatră și artele decorative, destinate să împodobească interiorul, după cum se inversează și relația dintre organizația șantierelor și cea a breslelor. Importanța accesoriilor decorative crește și meșterilor breslași le revine treptat rolul principal. Meșterii și mai ales calfele breslașilor călătoreau mult, iar carnetele de însemnări și schițe ale acestor călători erau firește înțesate de idei și forme de artă noi. Urmarea inevitabilă a unor asemenea împrejurări a fost împletirea și mai complexă a influențelor reciproce, iar încercarea de a desprinde, în cele ce urmează, firele principale ale evoluției nu reușește să izoleze, cel puțin deocamdată, decît imagini fragmentare.

Cîteva figuri răzlețe sculptate în lemn par a proveni din asemenea altare cu scrin central. E vorba mai ales de două madone cu pruncul, ambele în Sibiu, prima în fosta biserică a mănăstirii franciscane, a doua descoperită în Cisnădioara și adăpostită acum în Muzeul Brukenthal. Ele fac parte din grupul așa-ziselor «madone frumoase», a căror patrie tipologică și adeseori și proveniență nemijlocită (se lucrau pentru export) fusese îndeosebi Boemia și Austria. Madona din fosta biserică franciscană e un excelent exemplu din perioada stilului cu falduri grele din primele decenii ale veacului al XV-lea, iar cea din Cisnădioara reproduce același sistem de cute, dar într-o redacțiune simplificată, databilă deci în deceniul al treilea. Comparînd aceste statuete de lemn cu plastica de piatră, ne dăm ușor seama că stilul draperiilor grele a fost inițial imaginat de sculptorii în lemn, care îl pot mînui cu suplețe, în timp ce transpunerile în piatră apar incomparabil mai greoaie. Madona din Cisnădioara se distinge și prin ovalul fin al feței, cu zîmbetul naiv copilăros, o realizare tipică și grațioasă a acestei faze de experimentare cu forme și expresii umanizate.

Cel mai vechi altar păstrat relativ bine (deși compunerea lui actuală e încă obiect de controversă) se găsește în galeria arhiepiscopală din Strigoniu. Predela, distrusă într-un incendiu, purta o inscripție în care se preciza că altarul era opera pictorului Thomas din Cluj și că fusese executat în anul 1427, la comanda canonicului Nicolaus pentru capela regală a bisericii din Györ (R. P. Ungară). Din altarul inițial se păstrează icoana centrală cu reprezentarea *Răstignirii* (fig. 212), cuprinzînd și portretul ctitorului, și șapte din cele opt icoane ale canaturilor. Analiza acestor picturi vădește două mîini deosebite; una căreia îi aparține în întregime tabloul central și icoana *Învierii*, alta, căreia trebuie să-i atribuim tot atît de exclusiv icoanele sf. Egidiu (fig. 211), sf. Benedict și sf. Nicolae, în timp ce în celelalte trei icoane se constată numeroase interferențe. Primul grup de picturi, pe care prin forța lucrurilor trebuie să-l atribuim meșterului care a semnat opera, prezintă amănunte stilistice relativ arhaice, specifice ambianței picturii de șevalet din țările Europei central-răsăritene, iar celălalt grup e opera unui străin, probabil o calfă călătoare, colaborator întîmplător al meșterului Thomas din Cluj. Opera colaboratorului derivă direct din sfera picturii burgunde, din ambianța meșterului Melchior Broederlam. Figurile sînt fine și se mișcă într-un peisaj animat de fantezia inepuizabilă a acelor povestitori de amănunte care au fost artiștii flamanzi, descoperitori neobosiți ai farmecului vieții de toate zilele. Sigur e, în orice caz, că presupusa pictură a meșterului Thomas se încadrează în mod firesc în istoria picturii transilvănene, în timp ce contribuția colaboratorului constituie o operă rămasă izolată.

Relații mai strînse cu pictura austriacă vădește, în schimb, altarul bisericii evanghelice din

Scanned with OKEN Scanner

Prejmer, de pe la mijlocul veacului al XV-lea, iar ca produse ale relațiilor cu atelierele din Slovacia trebuiesc interpretate reliefurile altarului din biserica evanghelică din Boian (Muzeul Brukenthal), databile curînd după 1430.

Arte aplicate

Activitatea turnătorilor de bronz e atestată îndeosebi printr-o serie de cristelnițe compuse din picior tronconic, uneori și cu un fus scurt prevăzut cu nod, și bazin în formă de cupă. Podoaba e formată din inscripții și mici medalioane turnate în tipare. Analogiile cu cristelnițele păstrate în Slovacia justifică datarea celor mai vechi exemplare transilvănene în ultimele decenii ale veacului al XIV-lea; din această categorie face parte cristelnița din biserica evanghelică din Mediaș, în jurul căreia se pot grupa o serie de alte piese din satele învecinate. Una dintre cristelnițele cele mai mari și mai bogat împodobite — între altele și cu motive iconografice împrumutate din arta românească — e opera sibianului Leonhardus (fig. 214), datată în 1438, aflătoare în catedrala evanghelică din Sibiu, iar un ultim grup derivă dintr-un atelier sighișorean, unde activa meșterul Iacobus (cristelniță în Sighișoara, din 1440), care se intitulează « turnător de clopote».

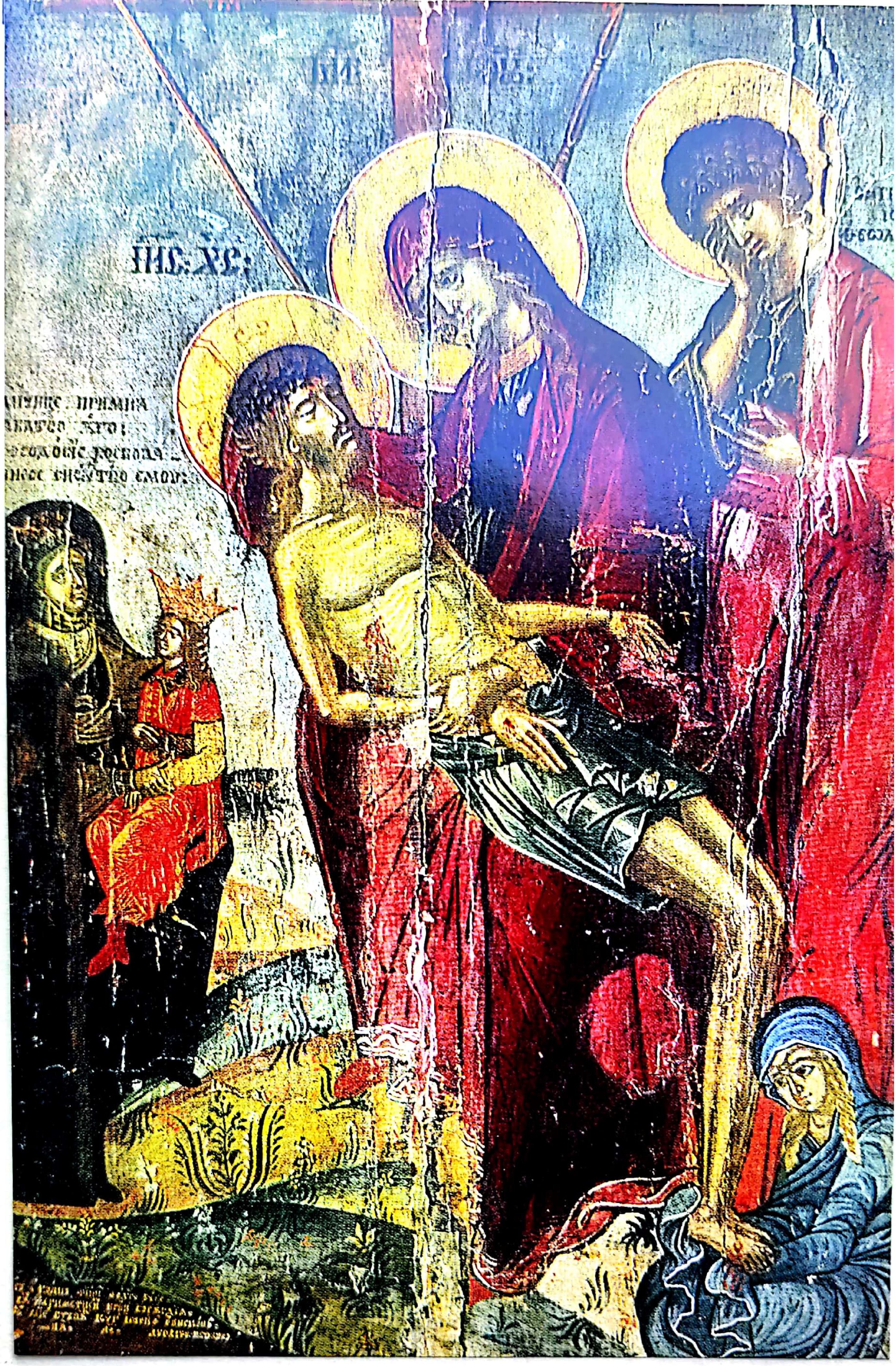
Un rol important le revine îndeosebi argintarilor, ajunși fără îndoială la faimă și bunăstare, după cum o certifică și situația proeminentă pe care o dețin în viața orășenească. Izbitoare sînt relațiile argintarilor transilvăneni cu Italia, lucru ce se poate deduce din particularitățile decorative ale unor paftale dăruite de regele Ludovic I (1342—1382) capelei imperiale din Aachen. Abilitatea cu care s-a mînuit smalțul de către meșterii transilvăneni e și ea o dovadă despre legăturile strînse cu Veneția, și una din realizările principale — probabil a unui atelier din Oradea — e bustul relicviar al sf. Ladislau (tezaurul catedralei din Györ, R. P. Ungară), datat în jurul anului 1402 (fig. 215). Despre iscusința meșterilor care lucrau matrice pentru turnători depune mărturie sigiliul orașului Baia Mare, atribuit jumătății a doua a veacului al XIV-lea, ilustrînd sugestiv activitățile principale ale orășenilor: mineritul (fig. 213) și agricultura. Pe lîngă diferite piese de cult răzlețe, se păstrează apoi, îndeosebi în bisericile săsești și în Muzeul Brukenthal, o serie de potire, unele, cum era cel din biserica reformată din Ocna Sibiului (pierdut, după ce fusese trimis în 1916 la Budapesta), piese de import din Italia, altele însă ilustrînd pas cu pas evoluția potirelor transilvănene (exemple în bisericile evanghelice din Marpod, Prejmer, Bunești ș.a.m.d.). Pare deci firesc să considerăm și frumoasa pafta din mormîntul de la Curtea de Argeș ca o operă transilvăneană din jumătatea a doua a veacului al XIV-lea.

Numeroase au fost, fără îndoială, și textilele de preț întrebuințate mai ales în cult. Dar atît cele românești, probabil importate de peste munți, cît și cele catolice au fost distruse îndeosebi în perioada conflictelor confesionale din secolele XVI—XVIII. Protestantismul iconoclast a înlăturat sistematic aceste paramente și vestigiile păstrate sînt excepționale. Ca exemplu citām o casulă din Muzeul Brukenthal, lucrată dintr-un brocat țesut probabil în Lucca la sfîrșitul secolului al XIV-lea și brodat în prima jumătate a veacului al XV-lea cu o cruce dorsală cu figuri.

Arta pe teritoriul României de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea

3

Scanned with OKEN Scanner



Coborîrea de pe cruce. (Icoană sec. XVI)

Scanned with OKEN Scanner

1. *Arta în Țara Românească de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*

FLORENTINA DUMITRESCU
EMIL LĂZĂRESCU
MARIA-ANA MUSICESCU
DUMITRU NĂSTASE
TEODORA VOINESCU

Scanned with OKEN Scanner

În aproape întreagă cea de a doua jumătate a secolului al XV-lea, anarhia feudală — principala caracteristică, pe plan intern, a istoriei Țării Românești în ultimele decenii ale perioadei de a cărei artă ne-am ocupat în capitolul precedent — se menține, căpătînd chiar forme din ce în ce mai grave. În încercările lor de a aduce în scaun fiecare cîte un domn favorabil propriilor interese, diferitele grupări de feudali, aflate în luptă între ele, au recurs, de cele mai multe ori, și la ajutorul armat al vreunuia dintre statele feudale vecine. Astfel, deși adesea repetate, străduințele autorității domnești de a coaliza forțele interne pentru a înlătura suzeranitatea, din ce în ce mai împovărătoare, a Porții nu s-au putut bucura decît de un succes efemer: ele se izbeau totdeauna de rezistența îndîrjită a vreunei facțiuni de mari feudali ce preferau supunerea față de turci oricărei domnii care ar fi putut amenința dăinuirea situației privilegiate pe care ajunseseră să și-o creeze.

Această perioadă de lupte și zbucium a îngăduit ca — începînd mai ales de pe la mijlocul celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea — cîteva familii de mari feudali să ajungă a stăpîni (prin danii domnești, cumpărări și, mai adesea, prin uzurpări) întinse latifundii și a grupa fiecare, în jurul ei, cîte o întreagă facțiune de feudali mai mărunți. Urmărind cu perseverență o politică de descentralizare față de autoritatea domnească, dar totdeodată una de centralizare regională sau locală[1], asemenea familii — între care, primul loc îl ocupă cea a Craioveștilor, sprijiniți pe Oltenia — au ajuns să exercite o adevărată tutelă asupra domniei și să impună astfel, în conformitate cu propriile lor interese, însăși linia de politică externă a statului.

Războiul antiotoman implica, și pentru feudali, serioase primejdii atît în ce privește bunăstarea, cît și însăși viața lor; acceptarea suzeranității otomane și adoptarea unei politici pe care am putea o numi de « rezistență pasivă » aducea după sine grele sarcini economice pe care însă nu le suporta, în ultimă analiză, decît marea masă a țărănimii. E lesne de înțeles că, în asemenea condiții — avînd acum posibilitatea de a alege ea linia politicii externe a statului — marea feudalitate a adoptat, fără ezitare, cea de a doua soluție. Totuși, această atitudine nu a fost luată fără o strînsă legătură cu întreaga conjunctură politică din Sud-Estul european al vremii. Într-adevăr, în țările de la sudul Dunării, de curînd cucerite, stăpînirea otomană impusese,

[1] Cf. cu tendințele pe care le vădeau — la o altă scară și într-un alt stadiu, mai avansat al dezvoltării orînduirii feudale — în cadrul imperiului german, principii (vezi Fr. Engels, *Războiul țărănesc german*, p. 34—36).

în locul vechii feudalități creștine, o alta nouă, de astă dată musulmană. Ca urmare, orice încercare de rezistență a maselor populare față de asupririle acestei noi feudalități — încă și mai abuzivă decît cea anterioară — trebuia, implicit, să îmbrace acolo forme, net marcate, de conflict religios. Dar totodată, alungată din locurile ei de baștină și adăpostită în cele trei țări române și în sudul Ungariei, o bună parte a vechii feudalități creștine sud-dunărene (în special din Serbia) își păstrase nestrămutata speranță a unei grabnice întoarceri în vechea ei situație și se străduia, pe toate căile, să transforme această speranță în realitate. Decenii de-a rîndul ea căutase să inițieze o amplă acțiune de cruciadă al cărui rezultat ar fi trebuit să fie alungarea definitivă a turcilor din Europa. Toate încercările de acest fel făcute în cursul secolului al XV-lea dovediseră însă două lucruri: mai întîi că nu era nevoie, pentru a smulge Imperiului Otoman o victorie militară — fie ea chiar deosebit de însemnată — de coaliția (mereu visată și niciodată înfăptuită) a întregii feudalități creștine, ci doar de forțele întrunite ale regiunilor carpato-dunărene; în al doilea rînd, că orice asemenea victorie militară nu putea rămîne decît fără urmări practice, atîta vreme cît oștile feudalilor nu reușeau să-și asigure sprijinul forțelor de rezistență ale populațiilor balcanice subjugate. Dar pe atunci, singurul mijloc nu numai de a întreține și înteți rezistența maselor populare din Balcani față de stăpînirea otomană, ci și de a crea — în ciuda intereselor contradictorii de clasă — o legătură între această rezistență și acțiunea de recucerire a feudalilor părea a fi agitarea ideii religioase. Astfel, în planurile politice ale feudalității balcanice refugiate și ale tuturor celor direct interesați la alungarea de la Dunăre a Imperiului Otoman, «propagandei» religioase (ca să întrebuințăm un termen modern) i se va acorda o deosebită atenție, iar instituțiilor eclesiastice din Balcani (în măsura în care ele nu fuseseră risipite de cucerirea musulmană) le revenea rolul de centre în jurul cărora urma să se polarizeze rezistența populațiilor asuprite. Ca urmare, a le asigura acestor instituții dăinuirea — ba chiar a le ajuta dezvoltarea — era un act politic de mare importanță pentru pregătirea cruciadei, în noua ei formă.

Vecinătatea primejdioasă a Imperiului Otoman, în tot lungul Dunării, ca și faptul că oștile turcești își stabiliseră chiar capete de pod permanente la nord de fluviu, puneau în discuție nu numai autonomia și buna dezvoltare viitoare a voievodatului Țării Românești ci, adesea, însăși existența lui. Totodată, prin legăturile ei de rudenie cu feudalii sud-dunăreni refugiați, feudalitatea munteană era de două ori interesată de recuperarea regiunilor balcanice ocupate de turci: pe de o parte indirect, pentru readucerea rudelor pribege în fostele lor stăpîniri; pe de alta direct, căci feudalii munteni căpătaseră adesea, prin aceste înrudiri, ei înșiși drepturi de moștenire la sudul Dunării sau, cel puțin, sperau că, prin participarea lor la viitoarea cruciadă, vor obține drepturi decurgînd din calitatea de cuceritori. Așa se face că, pe de o parte siliți de o puternică rațiune de stat și de tutela pe care, cum am văzut, o exercita asupra domniei marea feudalitate, pe de alta avînd chiar ei, la sud de Dunăre, propriile lor interese (izvorîte din înrudiri princiare reale sau din simple ficțiuni juridice), domnii Țării Românești vor axa acum — pentru o bucată de vreme și nu fără unele șovăiri sau chiar opoziții — întreaga politică a țării pe această nouă formă a planului de cruciadă. Acceptînd pentru moment, fără împotrivire, suzeranitatea Porții, cu toate sarcinile ce decurgeau dintr-însa, ei vor reuși să-și asigure, temporar, exploatarea regulată a tuturor veniturilor țării, venituri pe care le vor pune, pe

Scanned with OKEN Scanner

această cale a susținerii centrelor religioase din Imperiul Otoman, în slujba viitoarei acțiuni de cruciadă.

Aceste împrejurări explică de ce voievozii Țării Românești își asumă, în această vreme, un deosebit rol cultural în orientul ortodox. Acest rol se încadrează în fenomenul general de preluare a moștenirii culturale a Imperiului Bizantin, fenomen pe care Nicolae Iorga l-a numit atît de plastic «Byzance après Byzance».

Încă din cea de a doua jumătate a secolului al XIV-lea izvoarele istorice amintesc de danii în bani și odoare, de « oboroace» (subvenții anuale) și, mai tîrziu, chiar de « închinări» de sate, făcute de către domnii și feudalii munteni mănăstirilor de la Athos. Dacă însă acum — în ultimele decenii ale secolului al XV-lea, și în primele două ale celui următor — ele devin din ce în ce mai numeroase și dacă ele se extind asupra unei arii ce cuprinde aproape întreaga Peninsulă Balcanică (ba chiar și mai departe în Orient), aceasta se datorește faptului că ele nu mai sînt rezultatul unor inițiative personale, luate în împrejurări particulare, ci se încadrează toate într-o acțiune politică îndelung chibzuită și consecvent urmată. Nu fiindcă ar fi fost mai «pioși» decît înaintașii lor, așa cum s-a spus adesea — căci nu poate fi vorba de nici o recrudescență a sentimentului religios la această epocă — au revărsat domnii Țării Românești asupra întregului Orient ortodox darurile și ajutoarele scump plătite din veniturile țării, ci fiindcă, mai bogați decît ceilalți promotori ai cruciadei, ei preluaseră în *scopuri politice* — și, cum s-a arătat recent, nu o dată cu forme juridice anume — dreptul de patronaj asupra unora dintre instituțiile religioase ce puteau fi folosite la realizarea unor asemenea scopuri. Numai înțelegînd toate acestea putem aprecia la justa lor valoare urmările pe care le-a putut avea, pentru cultura în genere și pentru arta Sud-Estului Europei, patronajul exercitat de voievozii Țării Românești și numai astfel putem stabili și locul artei muntenești a vremii în cadrul celei de tradiție bizantină.

Indiferent de limba folosită — greacă sau slavonă — activitatea culturală subvenționată de domnii munteni în sud-estul european era în mod necesar unitară, ea trebuind să fie religioasă, tradițională și în forme accesibile unor mase cît mai largi, condiții fără de care ea nu și-ar mai fi putut împlini scopul în slujba căruia fusese pusă acum. Dacă totuși cea în limba slavă s-a bucurat în mai mare măsură de sprijinul domniei muntene, aceasta se datorește și faptului că, în mod necesar, proiectata recucerire a Peninsulei Balcanice trebuia să înceapă cu regiuni locuite de popoare slave, astfel că acestea se aflau în centrul atenției tuturor inițiatorilor cruciadei și — se înțelege de la sine — mai ales al celei a feudalilor sîrbi pribegi.

În ce privește arta, lucrurile sînt însă ceva mai puțin simple. Ea este exclusiv bisericească, ideea religioasă fiind — cum am arătat — cea căreia i se hărăzise rolul de element de coeziune între rezistența maselor populare subjugate de turci și acțiunea de cruciadă proiectată de feudali. Dar, din aceasta nu decurge că ea ar fi trebuit, în mod necesar, să fie și unitară în ce privește formele pe care le îmbrăcau diferitele creații artistice. Într-adevăr acțiunea de refaceri, întregiri și noi construcții, inițiată de domnii munteni a cuprins un număr mult prea mare de centre religioase, situate pe o arie mult prea vastă, pentru a putea fi realizată numai cu meșterii (de altfel, la acea vreme, foarte puțini) de care dispunea Țara Românească. Au trebuit deci să fie folosiți meșteri de pretutindeni și — cum era normal — în primul rînd din regiunile mai

mult sau mai puțin învecinate cu șantierele de reconstrucție. Aceștia, în activitatea lor, foloseau formele artei bizantine devenite tradiționale în locurile lor de origine, locuri în care, de altfel, de cele mai multe ori și lucrau. Astfel, în ce privește arhitectura — și același lucru se poate spune în bună parte și în ce privește sculptura și pictura murală — faptul că diferitele realizări erau inițiate și subvenționate de domnii Țării Românești nu a putut avea decît urmări destul de puțin însemnate pentru crearea unor forme noi, comune întregii lumi ortodoxe. Lucrurile stau însă cu totul altfel în privința artelor somptuare. Prin însăși natura lor, obiectele de cult (piese de artă totodată) puteau fi aduse de oriunde, de la orice distanță. Nici în acest domeniu, singură activitatea meșterilor din Țara Românească nu putea face față amplelor cerințe născute din noul rol, politic și cultural, pe care și-l asumaseră voievozii munteni, și deci, și în acest caz, a trebuit să se recurgă la meșterii de pe întreaga arie asupra căreia se întindeau relațiile economice și interesele politice ale acestora. Dar acum asemenea obiecte nu mai erau doar ofrande făcute cu gînd pios, ci ele trebuiau să poarte un mesaj anume pentru toți credincioșii din jurul centrelor religioase, cărora le erau destinate: prin însăși prezența lor acolo, ele trebuiau să marcheze solidaritatea între cei supuși împilărilor otomane și voievodul sau feudalii ce le dăruiseră; prin somptuozitatea lor, ele trebuiau să creeze convingerea că acești îndepărtați sprijinitori sînt bogați și puternici, că, deci, în forța și resursele lor se poate avea toată încrederea. Ca atare, fie că ele erau lucrate în Țara Românească, de meșteri de acolo sau numai adăpostiți, vremelnic sau definitiv, între hotarele ei (ca unele icoane, unele broderii și unele argintării), fie că erau datorate unor meșteri de peste hotare (ca, de pildă, unele argintării lucrate în orașele transilvănene), toate aceste obiecte erau executate la comandă, după indicațiile și sub supravegherea — directă sau indirectă — a voievozilor sau marilor feudali, donatori. Astfel, prin aceste numeroase obiecte de cult dăruite, se răspîndește în tot Orientul ortodox nu « stilul » (căci ceea ce numim în genere « stil », nu se poate improviza și răspîndi pe o arie așa de vastă, în răstimpul atît de scurt a numai patru decenii) ci « gustul » — rezultatul unei simple selecții a formelor, încă neprelucrate într-o sinteză, făcută în funcție de nevoile și posibilitățile, de înclinările și preferințele unui mic număr de persoane — dominant la curtea voievodală a Țării Românești.

Dar încadrarea domniei și feudalității muntenești în vastele planuri de cruciadă balcanică, încadrare manifestată printr-o asemenea politică pan-ortodoxă de sprijinire a instituțiilor religioase, nu putea rămîne fără însemnate urmări pentru însăși evoluția culturii și artei din Țara Românească.

Prin faptul că — întocmai ca orice cruciadă — proiectata acțiune a feudalilor fîlfîia steagul « luptei pentru credință » prin aceea că ideea religioasă servea drept temei încercării de a ralia la această acțiune rezistența popoarelor creștine din Balcanii subjugați de Imperiul Otoman, instituția bisericii (și în primul rînd organizarea ierarhiei acesteia) trebuia să se bucure acum de o atenție încă și mai mare decît în trecut. În cursul deceniilor de anarhie feudală din secolul al XV-lea, ierarhia bisericească a Țării Românești avusese și ea, pe cît se pare, din greu de suferit, astfel că acum — în speranța că, investită cu o nouă autoritate, ea va putea să potolească, fie chiar numai pentru un scurt răstimp, dacă nu rivalitățile, măcar conflictele armate dintre feudali și că va înlesni legăturile cu instituțiile religioase din Balcani — se încearcă o

nouă organizare a ei. Cum patriarhia din Constantinopol — deși redusă acum de către Poartă la rolul de simplu instrument de administrare a supușilor ortodocși — se mai bucura încă de un tradițional prestigiu, legăturile mitropoliei Ungrovlahiei cu ea se mai păstrează. Ele sînt însă acum mai mult nominale, căci întreaga reorganizare a bisericii muntene se face nu sub supravegherea, directă sau indirectă, a patriarhului ecumenic și conform intereselor acestuia, ci — în funcție de noile planuri politice ale voievodului — cu ajutorul pribegilor sîrbi din care se vor recruta noii ierarhi, și sub supravegherea fostului patriarh alungat din scaun de către turci, Nifon, el însuși, pe cît se pare, slav dalmatin. Sub protecția bisericii și a marilor feudali înrudiți cu pribegi din sudul Dunării, cărturarii sîrbi (ei înșiși, de obicei, clerici și descendenți din familiile feudale ale țării lor) și o dată cu ei numeroși meșteri și artiști, își găsesc în Țara Românească și loc de refugiu, și condiții materiale favorabile continuării activității lor. Astfel, legăturile anterioare între cultura slavă și arta din Țara Românească, de o parte, și cultura și arta sîrbească, pe de alta, ajung să atingă în această epocă maximum de intensitate, mănăstirea Bistrița — întemeiată de către Craiovești către 1494 — fiind, alături de curtea domnească, principalul focar de cultură slavonă din țară.

Dar dacă țările slave din Balcani se aflau în primul plan al atenției inițiatorilor cruciadei, nici cele de limbă greacă nu erau nicidecum neglijate: ajutoarele voievozilor munteni se îndreptau cu aceeași dărnicie și în această direcție. Astfel, paralel cu întărirea legăturilor cu arta și cultura sîrbească, asupra artei patronate de domnia și marea feudalitate munteană se exercita totdeodată și influența celei a țărilor ortodoxe de limbă greacă. Fețe bisericești din Orientul grecesc veneau, acum, din ce în ce mai des în țară, fie pentru cereri de ajutoare sau de intervenții la Poartă, fie pentru alte treburi eclesiastice. Asemenea personalități — oameni de cultură ai vremii lor — dădeau sfaturi și în materie de artă religioasă, aduceau cu sine manuscrise sau obiecte de cult ce puteau servi ca prototipuri, recomandau modele sau chiar meșteri din locurile lor de baștină. În acele regiuni, devenite încă de multă vreme provincii otomane, creația artistică legată de biserică cunoscuse o explicabilă stagnare, iar cea legată de viața feudalității creștine dispăruse o dată cu aceasta. Siliți acum să lucreze după cerințele și gustul noilor stăpîni otomani, asemenea meșteri își însușiseră și procedeele tehnice și formulele decorative ale artei — eclectică ea însăși, constituită din elemente provenind din experința și tradițiile tuturor popoarelor din Orientul apropiat — a acestor noi stăpîni. Astfel, prin acești meșteri greco-orientali, pătrund în arta Țării Românești, alături de unele mai vechi elemente tradiționale artei bizantine, și primele elemente ale artei oriental-islamice.

Aceste mereu reînnoite influențe balcanice și orientale frînează evoluția, într-un sens propriu Țării Românești, a elementelor adoptate aci încă din epocile anterioare, încetinind adaptarea acestora la condițiile naturale și resursele țării și transformarea lor în conformitate cu o viziune artistică specific muntenească, aflată pe atunci încă pe cale de a se constitui. Dar, deși contribuie la întîrzierea procesului de constituire a unui stil tipic muntenesc, totuși ele nu pot să împiedice treptata lui realizare, căci asemenea influențe nu se exercită în egală măsură asupra întregii arte a Țării Românești: ele nu sînt într-adevăr puternice decît în arta ce răspundea nevoii de solemn și fastuos a minorității din societatea feudală românească direct implicată în marile planuri de politică balcanică.

Scanned with OKEN Scanner

În condițiile anarhiei feudale din secolul al XV-lea și ale tutelei asupra domniei exercitate de marea feudalitate la sfîrșitul aceluiași secol și la începutul celui următor, carența autorității centrale îngăduise marilor feudali să-și formeze întinsele lor latifundii, nu numai în dauna țărănimii libere, ci și prin uzurparea moșiilor boierimii mijlocii și mici. Astfel, în scurtă vreme, cea mai mare parte a veniturilor fusese acaparată de marii feudali și de domnii exponenți ai acestora și, ca atare, chiar în sînul clasei feudale diferențierile — incipiente în epoca precedent cercetată — se accentuaseră. Ca și odinioară, deosebirile de resurse materiale și de tendințe între mica și marea feudalitate se vădeau prin manifestarea unui mai mic sau mai mare fast și lux; ca și odinioară fastul și luxul nu erau atît scopuri în sine, cît mijloace de realizare a unor tendințe politice. Dar acum, aceste tendințe depășeau cu mult cadrul statului însuși și, ca urmare, arta marii feudalități și a domniei trebuia să susțină comparația cu tot ce se realizase mai măreț și mai bogat pe întreaga arie a artei bizantino-balcanice; iar cum mijloacele materiale nu îngăduiau realizări de talia celor imperiale de odinioară, ea trebuia să impună mai mult prin bogăția decorației decît prin amploarea proporțiilor. Așa se explică de ce în domeniul arhitecturii, de pildă, tocmai în această epocă apar monumente care, prin larga folosire a unui material prețios ca piatra fățuită și decorată cu o excepțional de bogată sculptură, rămîn unicate în întreaga evoluție a artei din Țara Românească.

În aceste împrejurări, era normal ca deosebirile între arta grupului restrîns format în jurul voievodului de către marii feudali și arta corespunzătoare nevoilor și veleităților mai modeste ale mulțimii feudalilor mijlocii și mici, să se accentueze. Formele autohtone, sau de mai multă vreme încetățenite în Țara Românească nemaifiind suficiente pentru a exprima, în chip fastuos, tendințele și veleitățile minorității marilor feudali (și ale domnilor tutelați de ei), această minoritate — mai aptă, prin relațiile ei cu feudalitatea de peste hotare, să primească influențe din afară — adoptă orice inovație, indiferent de origine, dacă ea poate contribui la realizarea unui ansamblu închegat unitar, capabil să reflecte bogăția și puterea de care ea ajunsese să se bucure în cadrul societății feudale muntene, pentru ca, pe această cale, să le poată face cunoscute tuturor contemporanilor cărora voia să le cîștige încrederea în posibilitățile de realizare a planurilor ei. Numai voievodul și marii feudali dispuneau, de altfel, de mijloacele necesare pentru realizarea — de cele mai multe ori cu meșteri străini de prima mînă — a unor asemenea opere, numai ei puteau avea prestigiul și autoritatea de a impune, unor meșteri atît de diferiți ca origine și formație, gustul și viziunea lor artistică proprie.

Dispunînd de mijloace cu mult mai restrînse, pătura feudalilor mijlocii și mici folosește — în monumente și opere modeste, dar nu mai puțin reușite artistic — în mai mică măsură împrumuturile și inovațiile. În creațiile corespunzînd nevoilor și veleităților acestei categorii de feudali se prelucrează acum, lent, elementele folosite încă din epocile precedente, dîndu-li-se interpretări corespunzătoare posibilităților și tradițiilor artistice ale Țării Românești. Aci, în funcție de aceste posibilități și tradiții, se selecționează formele străine, se pregătește apariția unui « stil » muntenesc, ce se va desăvîrși în epoca următoare. Totuși, oricît de însemnate ar fi monumentele și obiectele de artă din această categorie pentru urmărirea evoluției artei muntenești pe calea constituirii stilului ei propriu, ar fi o mare greșeală să socotim că celelalte (corespunzătoare nevoilor și gustului domnilor și minorității marilor feudali) ar fi — datorită prezen-

ței în cuprinsul lor și a unor elemente de origine străină, ce nu vor fi niciodată deplin adoptate și asimilate de creația artistică muntenească — mai puțin specifice artei Țării Românești. Reușite artistice adesea remarcabile, corespunzînd cerințelor de frumos, nevoilor de viață, ca și tendințelor și veleităților de afirmare ale unei părți, fie ea chiar restrînsă, din societatea feudală muntenească, fără precedent cunoscut în altă parte și — în cazurile în care au mai fost imitate mai tîrziu — reluate și adaptate apoi numai la noi și nicăieri aiurea, creațiile făcute după gustul și la comanda domniei și marilor feudali munteni rămîn exemplare de artă munteană, specifice și caracteristice unei anumite epoci și unei anumite categorii sociale din Țara Românească. Tocmai prin caracterul lor de documente unice asupra artei și culturii acestei epoci și acestei categorii sociale, ele merită — tot atît cît pentru reușita lor artistică — o deosebită atenție din partea istoricului artei românești.

Oricît de bine chibzuit putuse el părea unora dintre contemporani și oricîte eforturi se depuseseră pentru pregătirea lui, planul de recucerire a sud-estului Europei pus la cale de către pribegii sîrbi și adoptat de feudalitatea și domnia Țării Românești n-a ajuns niciodată să intre în faza acțiunii militare. O dată cu moartea ultimului și celui mai de seamă dintre voievozii exponenți ai politicii marii feudalități — Basarab Neagoe (1521) — anarhia feudală reizbucnește în Țara Românească, iar nu mult după aceea întregul raport de forțe între statele feudale din sud-estul Europei se schimbă și el. Intrat într-o nouă perioadă de expansiune militară, Imperiul Otoman reușea, într-o singură și nenorocită luptă, să desființeze regatul feudal al Ungariei (1526) iar curînd după aceea (1528), Transilvania accepta și ea suzeranitatea Porții.
Reînceperea conflictelor armate dintre feudalii munteni, ca și evenimentele politice și militare petrecute în jurul Țării Românești au dus, cum era de așteptat, la o agravare a condițiilor dominației otomane și a sarcinilor economice pe care țara era silită să le îndeplinească. Politica de acceptare, fără opunere, a pretențiilor Porții — dusă timp de decenii, de către marea boierime și de domnii tutelați de ea, în scopul de a-și asigura o neturburată exploatare a veniturilor țării — se dovedea, acum, a fi fost greșită. Amestecul sultanului și demnitarilor săi în treburile interne ale Țării Românești devine un sistem de îmbogățire a acestora, astfel încît chiar scaunul domnesc revenea acum celui care — indiferent dacă era sau nu cerut de vreo facțiune boierească din țară — putea să-l plătească mai scump. Nedoriți de nimeni în țară, voievozii ajunși în acest chip la domnie se înconjoară de gărzi de mercenari (adesea turci), menite să înfrîngă orice rezistență a marilor feudali și să asigure, totodată, încasarea dărilor în continuă creștere. Prin adevărate măceluri organizate cu ajutorul acestor gărzi, ei reușesc să distrugă puternicile familii de feudali de odinioară; dar cu aceasta nu contribuiau cu nimic la îmbunătățirea soartei păturilor exploatate.
Într-adevăr, dacă la începutul veacului situația țărănimii — din a cărei muncă proveneau banii grei cu care erau plătite și pacea cu Imperiul Otoman, și ajutoarele răspîndite cu dărnicie instituțiilor religioase din Orientul ortodox — fusese deosebit de grea, acum, în cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, ea devenea de-a dreptul tragică. În nevoia lor de a-și cîștiga cu orice preț partizani credincioși, domnii acestei epoci se vedeau siliți să ridice din rîndurile boierimii mijlocii și mici alți demnitari în locul celor uciși sau pribegiți peste hotare. Dornici

de putere și de o rapidă îmbogățire, aceștia, pentru a parveni, nu se dau în lături, la rîndu-le, nici de la uzurpări, nici de la intrigă și delațiune, astfel încît, la fiecare schimbare de domnie, o bună parte din cei ce sprijiniseră pe domnul precedent își caută adăpost peste hotare. Asemenea pribegii — ca și confiscările în folosul domniei ce le urmau — fac ca, în scurtele răgazuri în care se putea bucura de veniturile pe care i le conferea privilegiile ei de clasă, boierimea să caute să se despăgubească de pierderile suferite și totodată să-și strîngă rezerve — în bani și obiecte de preț ușor de transportat și de ascuns — în vederea viitoarelor vremuri de restriște. Astfel, sistemul «mezatului» scaunului domnesc, practicat de sultan și demnitarii săi; sarcinile economice, din ce în ce mai grele, impuse de poartă; dorința de rapidă îmbogățire a domnilor și marilor boieri; abuzurile de tot felul ale creditorilor domnești și ale negustorilor otomani pe de o parte, ale domniei și marilor ei dregători pe de alta, toate acestea aduc după sine sărăcirea întregii țări. Căci, deși renta feudală și fiscalitatea crescuseră vertiginos, atingînd proporții nemaiîntîlnite pînă atunci, totuși, bogățiile astfel stoarse nu rămîneau în țară, ci se risipeau dincolo de hotarele ei: prin domni și prin boieri, partizanii lor, la Poartă; prin pribegi, în locurile în care aceștia se adăposteau. Astfel se face că, la sfîrșitul veacului, atunci cînd dezastrul economic atinge ultima limită, iar pretențiile și abuzurile Porții ajung să o depășească, răscoala generală a Țării Românești, sub Mihai Viteazul, izbucnește. Toate acestea nu puteau să nu aibă — e de la sine înțeles — urmări și asupra evoluției artei în Țara Românească: marile familii feudale, puternice și bogate, dispăruseră, iar domnia ajunsese să nu mai poată dispune, nici chiar ea, de resursele materiale necesare pentru continuarea unei mai ample activități culturale și artistice, pe care acum nici nu mai avea, de altfel, nici un interes politic să o mai continue. Acțiunea de ajutorare a instituțiilor religioase din întregul Orient ortodox, ca și cea de construire și înzestrare a marilor ctitorii din țară încetaseră.

Concomitent, se petrecuseră și unele schimbări în curentele culturale și artistice din sud-estul Europei. Strivite, mai întîi, de cucerirea turcească, secătuite apoi de exploatarea ce-i urmase și lipsite de la o vreme și de ajutoarele domnilor și feudalilor munteni, popoarele slave din Balcani ajung să nu mai poată da, la ele acasă, decît foarte puțin în domeniul creației artistice. Tezaurul de forme pe care aceste popoare îl trecuseră odinioară artei muntenești nu mai putea fi reînnoit pe această cale, iar sarcina de a păstra, de a prelucra și de a fructifica mai departe prețioasa moștenire a artei balcanice revenea, astfel, numai meșterilor din Țara Românească. În lumea grecească supusă Imperiului Otoman, schimburile culturale și artistice între cuceritori și cuceriți ajunseseră să se stabilească într-o formulă de echilibru: amestec de forme ce nu ajung niciodată la o sinteză, în domeniul artei legate de viața laică; simple influențe reciproce — cu totul superficiale și formale — în arta legată de viața religioasă. Tradiția bizantină nu se păstrase — în acest din urmă domeniu — decît doar într-un foarte îngust cerc constantinopolitan și în cîteva centre monastice izolate între ele, ca Athosul — unde însă ele se amestecau și cu formele prelucrate de slavii din Balcani — de pildă. Treptat, arta acestor centre înțepenite într-o cultură desuetă ajunge să se resimtă de lipsa de legătură cu viața reală

a societății contemporane, astfel încît, pe la mijlocul secolului al XVI-lea, din lumea grecească, artei Țării Românești nu-i mai pot veni impulsuri într-adevăr creatoare, ci doar rețete de atelier și formule uscate, din ce în ce mai lipsite de conținut.

În aceeași vreme, legăturile mai vechi cu arta transilvăneană se mențin, datorită, în bună parte, și prezenței numeroșilor boieri munteni pribegi, adăpostiți — nu o dată pentru ani lungi și grei — în orașele săsești sau la curțile feudalilor de acolo. Dar și în Transilvania, în urma aderării la Reformă a unei bune părți a păturilor orășenești și feudale, arta religioasă cunoaște o evidentă stagnare. Formele noi aduse acolo de curentul cu caracter predominant laic al Renașterii nu puteau influența adînc arta, cu caracter încă predominant religios, a Țării Românești. Ceea ce primește arta muntenească a epocii din arta Transilvaniei se mărginește numai la cîteva procedee tehnice și la unele elemente decorative, influența acestora exercitîndu-se asupra fiecărui domeniu artistic numai în măsura în care, în cuprinsul lui, tehnica și decorația aveau un rol mai mult sau mai puțin însemnat.

Asupra relațiilor dintre arta Țării Românești și cea a Moldovei, avem, pentru această vreme, și unele mărturii de izvoare, dar pînă în prezent urmele acestor relații n-au putut fi constatate direct decît în domeniul arhitecturii, și anume prin unele influențe muntenești asupra celei din Moldova.

Redusă astfel aproape numai la propriile ei forțe, tocmai într-o vreme în care domnia și feudalitatea ei se aflau într-un acut conflict, Țara Românească nu și-a încetat totuși seria încercărilor de a-și găsi o modalitate de expresie artistică proprie, un « stil », ci și le-a orientat doar altfel. Înlocuirii vechilor și puternicelor familii cu altele ieșite din sînul boierimii mijlocii și mici, îi corespunde o părăsire a liniei de căutări pretențioase și costisitoare, corespunzătoare tendințelor și proiectelor — în bună parte utopice — ale marii feudalități și o aducere în prim plan a celeilalte linii de căutări — cea cu mult mai modestă, mai legată de ceea ce era (sau numai devenise între timp) tradițional artei feudale a Țării Românești și mai corespunzătoare posibilităților materiale ale acesteia — constituită de arta monumentelor micii boiermi. Aceasta este linia care, în cursul celei de a doua jumătăți a secolului al XVI-lea se precizează, se dezvoltă și se îmbogățește, culegînd în drum tot ce era rezultat concret și viabil, apt a fi fructificat, în arta marilor feudali pentru ca, treptat, de-abia spre sfîrșitul veacului și mai ales în epoca imediat următoare, să dea ansamblul de procedee tehnice și stilistice cunoscut în genere sub numele de « stilul muntenesc ».

Astfel, ceea ce formează principala caracteristică a evoluției artistice a Țării Românești, în cursul epocii de care ne ocupăm acum, nu este unitatea de aspect a realizărilor ei — căci la aceasta nu se va ajunge decît la începutul secolului următor — ci permanența căutării unor forme care să răspundă cît mai bine nevoilor feudalității muntene și să-i exprime acesteia, cît mai deplin, viziunea artistică. Iar dacă această viziune artistică este încă în necontenită prefacere, faptul se explică prin aceea că însăși clasa feudală din Țara Românească e și ea în permanentă instabilitate, atît în ce privește componența ei, cît și în ce privește rolul în cuprinsul statului feudal, tendințele sociale și politice, ca și orientarea ei culturală.

Scanned with OKEN Scanner

Arhitectura

Arhitectura sătească — în ale cărei construcţii se foloseau, şi în această epocă, aproape exclusiv, lemnul, nuielele împletite lipite cu lut şi chirpiciul — ne este cunoscută aproape numai indirect, pe temeiul izvoarelor istorice. Ni s-a păstrat însă, de la mijlocul secolului al XVI-lea (1557), o biserică ţărănească de lemn — azi biserica de cimitir din satul Mariţa — cel mai vechi edificiu construit din acest material ce ne e cunoscut pînă azi în Ţara Românească şi pe pămîntul românesc în genere [1]. Monumentele religioase rurale de acest fel, chiar cînd au dimensiuni minuscule, par a fi fost, de cele mai multe ori, construite cu resursele obştii de ţărani — liberi sau aserviţi — a întregului sat.

Arhitectura tîrgurilor rămîne — tot după ştirile date de izvoarele istorice — încă destul de puţin diferenţiată de cea sătească. Deşi cele mai multe edificii din tîrguri continuă a fi de lemn, ele erau, îndeobşte, de dimensiuni ceva mai mari decît locuinţele din sate şi se înălţau, de obicei, deasupra unor privniţe zidite, menite să adăpostească nu numai proviziile, ci şi materiale ce urmau a fi prelucrate şi mărfuri. În cuprinsul tîrgurilor, alături de biserici de curte şi de cele ale unor din ce în ce mai numeroase mănăstiri şi metoace, sînt acum amintite şi unele biserici de mir. Din nefericire, acestea au suferit ulterior numeroase distrugeri şi refaceri, astfel că, în privinţa aspectului lor originar, sîntem încă şi mai puţin informaţi decît asupra situaţiei lor juridice şi asupra ctitorilor lor (de obicei, boieri). În oraşele reşedinţe ale domnilor, «curtea» acestora (vast complex de locuinţe, lăcaşuri de cult şi acareturi, cuprinse, toate, într-o incintă destul de slab fortificată) nu pare să fi fost vreodată ordonată după un plan raţional prestabilit şi, ca urmare — indiferent de valoarea artistică a fiecăruia dintre elementele din cuprinsul său, luat în parte — aspectul ansamblului nu putea fi decît, cel mult, pitoresc. O caracteristică net urbană a tîrgurilor — menţionată, pentru cîteva din ele (Buzău, Bucureşti) în documentele vremii — o constituie existenţa «pazarului», alături de magazinele-atelierele căruia nu puteau lipsi unele clădiri de folosinţă obştească, precum erau, desigur, hanurile şi (după obiceiurile orientale ce începeau acum să prindă din ce în ce mai mult în Ţara Românească) băile, acestea din urmă constatate documentar. Tîrgurile nu apar niciodată înconjurate de incinte de ziduri — ca, de pildă, în Transilvania vecină — ci, cel mult, de şanţuri şi pălănci (palisade).

Despre altfel de construcţii militare nu mai putea, bineînţeles, să fie vorba, într-o vreme în care ţara era condusă de domni, fie exponenţi ai partidei marilor feudali, fie simple instrumente ale exploatării otomane; asemenea construcţii ar fi reprezentat, pentru marii feudali, o ameninţare, iar pentru Poartă, un motiv de a suspecta pe domn de veleităţi de independenţă.

În ce priveşte arhitectura legată de viaţă feudalilor mari şi mici, deşi despre «curţile» acestora se aminteşte în izvoare, cercetările arheologice în curs nu au ajuns să ne poată oferi date amănunţite asupra vreuneia care să poată fi cert atribuită acestei epoci. Ştim însă, de la un

[1] Pentru construcţiile religioase de lemn şi tipurile lor, vezi, în acest volum, capitolul «Arta populară».

călător pe la noi, că, în 1574, chiar casele domneşti din cuprinsul « Curţii Vechi » din Bucureşti erau de lemn lipit cu lut, astfel încît putem bănui că, cel puţin în marea lor majoritate, locuinţele feudalilor nu vor fi fost din materiale durabile. Este, de altfel, şi ceea ce reiese din spusele altui călător care, traversînd în 1585 ţara de la Rucăr la Giurgiu, observă că, excepţie făcînd doar « castelul » de la Bucureşti (« Curtea-Veche ») şi un palat, « mic, dar frumos şi măreţ », înălţat cu puţin mai înainte de către Petru Vodă Cercel la Tîrgovişte, « în toată ţara nu e (vreo) clădire de piatră, decît doar bisericile şi mănăstirile ce sînt aci foarte frumoase ». Nu ştim dacă, în cei 11 ani ce despart cele două ştiri sus amintite, « castelul » de la Curtea Veche fusese, într-adevăr, refăcut în zidărie şi este sigur că în ţară au existat şi alte construcţii laice de zid decît cele prezentate ca excepţii de către acest din urmă călător.

Astfel, cercetări arheologice recente au dovedit că, mult mai vechi decît restul complexului, « casele egumeneşti » de la mănăstirea Strehaia, din care nu ni s-au păstrat decît beciurile, erau locuite la mijlocul secolului al XVI-lea, putînd data deci din vremea de strălucire a familiei Craioveştilor, despre care tradiţia (înregistrată de « Letopiseţul Cantacuzinesc ») aminteşte că ar fi avut curţi în acea localitate. Tot din aceeaşi epocă (a doua jumătate a secolului al XV-lea — primele decenii ale celui următor) datează, cum au dovedit-o cercetări încă în curs, pivniţele splendid concepute şi realizate ale palatului domnesc de la Curtea Veche cunoscute numai parţial din cercetări anterioare. Din nefericire nici aci, nici la Strehaia, nu putem face, deocamdată, decît vagi ipoteze asupra părţilor de clădire de deasupra nivelului solului.

Astfel, deşi nu reprezintă decît o mică parte din numărul edificiilor de cult zidite în această vreme şi deşi aparţin, aproape toate, unei singure categorii (aceea a bisericilor de mănăstiri şi schituri) [1], cele cam treizeci şi cinci de monumente religioase ce ni s-au păstrat din tot cursul secolului al XVI-lea, rămîn singura sursă pentru cunoaşterea, atît a dezvoltării artei construcţiei, cît şi a legăturilor acesteia cu viaţa societăţii vremii.

Cu toate că, pentru această epocă, numărul monumentelor religioase ajunse pînă la noi este incontestabil mai mare decît pentru perioada precedentă, totuşi, nici acum nu se cunosc vreunele înălţate prin eforturile comune ale unei colectivităţi numeroase, solidare şi avute (comună, breaslă, ordin religios) [2]; toate cele pe care le vom întîlni în cursul prezentării acestei perioade sînt ctitorii, ori ale unei singure persoane (domn; feudal laic; eventual cleric), ori ale unei familii, fiind aproape toate — ca şi în epoca precedentă — proprietăţi particulare. Ca atare, mănăstirile ajung adesea să se resimtă, în însăşi soarta lor, de situaţia ctitorilor şi stăpînilor lor. Bistriţa Craioveştilor, amintită mai sus, a fost de pildă, curînd după înfiinţarea ei, dărîmată cu tunurile (1510) de către un domn duşman marilor feudali în genere şi acestei familii în special. Aşa se face că arta din cuprinsul mănăstirilor reflectă totdeauna ceva din

[1] Din numărul de monumente menţionate mai sus, numai două (eventual trei) sînt biserici de curte domnească, toate celelalte fiind biserici de mănăstire sau schit.

[2] În lumea ortodoxă, nu au existat ordine religioase. Obştiile călugăreşti care — cum am văzut pentru epoca precedentă — puteau construi şi ele (dar, totuşi, de obicei, cu ajutorul domnilor sau al feudalilor) lăcaşurile lor de cult, nu pot fi comparate cu ordinele religioase din ţările catolice; ele erau puţin numeroase, iar averea fiecăreia dintre ele nu o depăşea pe aceea, imensă pentru acea vreme, a unei mari familii feudale.

Scanned with OKEN Scanner

standardul de viață al ctitorilor (mijloacele lor materiale, sau numai dărnicia cu care ei înțelegeau să uzeze de ele; înclinarea către lux și fast, sau un real gust pentru frumos). Ceva mai mult, chiar întemeierea, dotarea și întreținerea unor asemenea fundații religioase ajungea astfel să fie unul dintre principalele mijloace de afirmare publică a forței și bogăției ctitorilor: atît feudalii, cît și domnii, caută pe această cale să-și marcheze în fața contemporanilor și viitorimii poziția în societatea feudală a vremii, tendințele și veleitățile.

În asemenea condiții, monumentele religioase din Țara Românească a acestei epoci sînt, în genere, de dimensiuni mijlocii și mici: întregul edificiu — ba chiar, adesea, întregul complex monastic căruia el îi aparținea — era conceput astfel încît să poată fi terminat într-un scurt răstimp (cel mult cîțiva ani), cu resursele unei singure persoane sau familii. Cu rare excepții — pe care le vom examina — chiar decorația lui era mai degrabă modestă, bogăția ei relativă variind nu numai în funcție de dorința ctitorului și de gustul meșterului, ci și de mijloacele materiale avute la îndemînă.

Nu trebuie să credem însă că dimensiunile relativ mici ale monumentelor religioase din Țara Românească a acestor vremi se pot explica numai pe temeiul arătat mai sus. Trebuie avuți în vedere și alți factori, ca de pildă folosirea pe scară redusă a unor procedee tehnice care ar fi cerut materiale greu de procurat, sau predilecția pentru anumite tipuri de edificiu, devenite treptat tradiționale [1] și a căror realizare la dimensiuni mai mari ar fi creat serioase complicații tehnice [2].

Ca urmare, principalele tipuri de biserică pe care le vom întîlni în cursul acestei epoci vor fi tot cele cunoscute din epocile precedente: cel în « cruce greacă » înscrisă, folosit mai rar și, în genere, la edificii de mai mari proporții; cel treflat (de obicei în forma triconcului), cu mult cel mai frecvent întîlnit; în sfîrșit, pentru unele monumente mai mici, ce par a fi avut rolul de biserici de curte boierească, cel dreptunghiular (fără abside laterale) aflat, pînă în prezent, la numai cîteva cazuri de monumente ruinate, cunoscute doar prin săpături arheologice (bisericile ruinate din Stănești, din Tisău și, pînă la un punct, chiar cea de la Lapoș) și doar într-un singur caz la un monument destul de bine păstrat, în ciuda transformărilor pe care le-a suferit ulterior (biserica sf. Gheorghe din Tîrgoviște, zidită între 1512 și 1521). În cadrul destul de restrîns al acestor tipuri principale, variantele sînt însă atît de numeroase, încît aproape că putem spune că nu se cunosc azi două monumente din secolul al XVI-lea întru totul asemănătoare [3]. E de observat totuși că deosebirile între monumente se remarcă mai ales în ce privește

[1] Cînd vorbim de « tipuri tradiționale », avem în vedere doar edificiile de cult. În ce privește toate celelalte — fie ele chiar clădirile de folos practic — din cuprinsul mănăstirilor, orice procedeu tehnic putea fi folosit la construirea lor. Așa se face că, dacă — cel puțin pînă azi — nu cunoaștem nici o biserică ortodoxă din Țara Românească a vremii în care să fi fost folosită boltirea pe nervuri, în schimb știm cu certitudine că cel puțin două săli de trapeză din prima jumătate a secolului al XVI-lea — cea de la Mănăstirea Argeșului și cea de la Vieroși — fuseseră boltite cu nervuri de cărămidă.

[2] Realizarea, cu procedeele folosite în mod curent la noi, a unor edificii de mult mai mari dimensiuni, implica dificultăți ce nu cresc în aceeași proporție cu scara acestora, ci într-una cu mult mai mare. Cum se va vedea, monumentele de mari dimensiuni sînt foarte rare în epoca de care ne ocupăm, ele fiind rezultatul unor eforturi excepționale în ce privește atît măiestria meșterilor, cît și procurarea de către ctitori a resurselor materiale necesare.

[3] Nu trebuie să credem însă că asemenea imitații nu vor fi existat. Destinate unor instituții mai puțin importante și datorate, îndeobște, unor meșteri mai puțin pricepuți, ele au fost mai slab construite și mai puțin bine întreținute, distrugîndu-se deci mai ușor.

Scanned with OKEN Scanner

pronaosul, proscomidia și diaconiconul, naosul și altarul rămînînd aproape neschimbate. Mulțimea variantelor pare a indica o continuă căutare a unui tip din ce în ce mai perfect, mai adaptat condițiilor locale și mai corespunzător viziunii artistice băștinașe. Asemenea variante sînt create de obicei prin combinarea unor elemente întîlnite aci încă din secolul al XIV-lea, între ele și cu altele pătrunse mai de curînd din afară; uneori însă apar și destul de puține, dar savante și originale inovații, pe care avem toate motivele să le considerăm ca născute pe pămîntul românesc. E de remarcat iarăși că, atît noile forme străine, cît și cele mai de seamă dintre inovații apar la ctitoriile domnești sau la cele ale marilor feudali, fapt lesne de înțeles, căci numai acestora resursele materiale le permiteau angajarea de meșteri învățați, buni cunoscători ai tuturor procedeelor tehnice aplicate atît la noi cît și peste hotare, în lumea ortodoxă și, deci, capabili să imagineze soluții constructive noi.

În schimb, ctitoriile mai mărunte, datorate, în genere inițiativei feudalilor mijlocii și mici [1], se remarcă printr-o mai mare adaptare a formelor la condițiile naturale ale țării și la gustul locuitorilor ei, gust format pe temeiul unor îndelungate tradiții ce-și au originile în epocile precedente.

Aceste linii de dezvoltare a arhitecturii religioase se deosebesc între ele nu prin tendințele pe care le exprimă (aceeași dorință de afirmare animă atît marea, cît și mica feudalitate), ci doar prin posibilitățile materiale de a exprima aceeași tendință și, deci, prin procedeele tehnice și mijloacele artistice puse în slujba aceluiași scop. Cum s-a arătat mai sus, liniile, la început momentan și aparent divergente, ale celor două categorii de construcții religioase ajung, în cea de-a doua jumătate a veacului al XVI-lea, să se reîntîlnească.

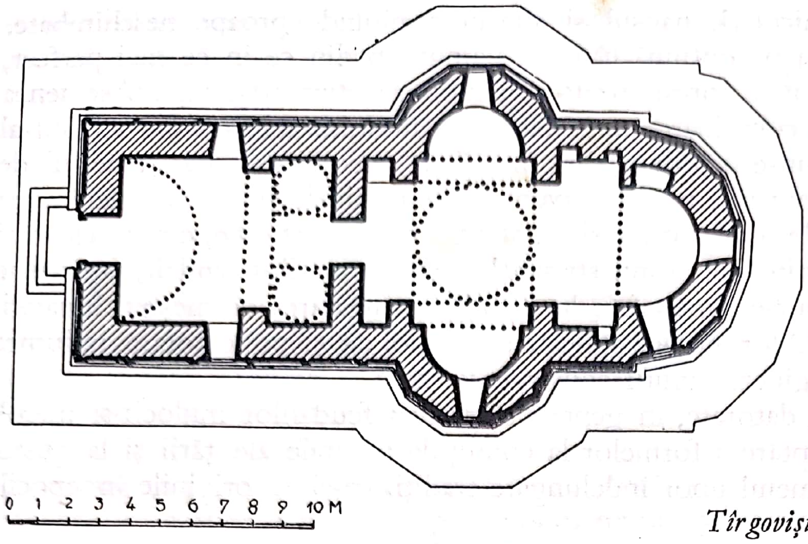
Construirea de către Craiovești, în ultimul deceniu al secolului al XV-lea, a mănăstirii Bistrița — amintită mai sus — era o afirmare puțin obișnuită a forței și bogăției acestei familii, una față de care domnia nu putea rămîne indiferentă. Ca urmare, cînd voievodul din acea vreme, Radu cel Mare (1495—1508), hotărăște să refacă din temelie o mai veche ctitorie domnească, mănăstirea « din Deal » sau a Dealului, situată în imediata apropiere a Tîrgoviștei (pe atunci oraș de scaun), el înțelege să dea noului complex un aspect corespunzător prestigiului de care socotea că trebuie să se bucure autoritatea domniei.

Biserica mănăstirii Dealului (fig. 216) — singurul element al acestui mare complex ajuns pînă la noi [2] — prezintă însemnate înovații față de monumentele de acelaşi tip — triconcul — examinate în cercetarea creației artistice a epocii precedente. La naos nu întîlnim, față de Cozia, decît o mică simplificare a sistemului de boltire: tamburul, pe pandantivi, al turlei se reazimă direct pe cele patru arce mari de susținere, fără intermediul celor patru arce mici, sprijinite pe console, semnalate la acel monument. În rest, sistemul de lărgire a spațiului interior prin firide arcate,

[1] Nu trebuie să mire totuși faptul că în această categorie vor fi clasate și unele clădiri ctitorii domnești. Este vorba însă fie de lăcașuri-anexă mănăstirilor (paraclise, bolnițe etc.), fie de ctitorii făcute de domn, nu petnru afirmarea prestigiului său ci doar pentru împlinirea obligației de a ajuta construirea de lăcașuri de cult, obligație consfințită pe acele vremi de către tradiție.

[2] Lucrările au început, cu refacerea clădirilor monastice (azi în întregime dispărute), turnul clopotniță fiind terminat încă în 26 august 1499. Biserica însăși, începută în 1500, era, la 4 decembrie 1502, terminată numai atît cît era necesar pentru a putea fi sfințită în ziua următoare. Terminarea definitivă a mai întîrziat însă, iar zugrăveala a fost isprăvită de abia sub Basarab-Neagoe.

Scanned with OKEN Scanner



Tîrgoviște. Biserica mănăstirii Dealului. Plan.

adîncite în zidurile naosului, se menține același și doar raportul între înălțimea edificiului și dimensiunile lui de plan este aci cu puțin mai mare, marcînd o tendință de verticalitate vizibilă, de altfel, și la alte monumente din prima jumătate a secolului al XVI-lea. În schimb, inovații însemnate și, din punct de vedere constructiv, deosebit de îndrăznețe, întîlnim la sistemul de boltire al pronaosului: dreptunghiular ca plan, avînd lățimea egală cu cea a naosului, acesta este împărțit, printr-un puternic arc transversal, în două travee inegale. Cea vestică, mai lungă, este boltită longitudinal, în semicilindru; cea estică, mai scurtă, se subîmparte în două printr-un scurt, dar masiv arc longitudinal, sprijinit la est pe zidul despărțitor între naos și pronaos, iar la vest pe marele arc transversal amintit; peste cele două mici suprafețe patrate create astfel deasupra acestei travee estice, se înalță, tot prin intermediul pandantivilor, două mici turle. La exterior, monumentul se prezintă complet diferit de toate cele întîlnite pînă aci în Țara Românească: întregul parament e din piatră fățuită; atît la turla naosului, cît și la micile turle de pe pronaos — toate trei octogonale la exterior — cornișele, ancadramentele ferestrelor și bazele patrate pe care se sprijină sînt împodobite cu sculptură. Acoperișul[1] (care la origine urma curbele boltirii) lasă, ca și la Cozia, o « poală » peste zidurile fațadelor. Cele două cornișe (cea a aticului și cea a fațadei) și brîul (întîlnit aci, pentru prima oară în Țara Românească) — formate toate trei din mănunchiuri de toruri — tăind cu liniile lor orizontale fuga verticalelor, tempereazā impresia de supraînălțare pe care ar putea-o da altfel, eventual, întregul edificiu. Ambele registre ale fațadelor sînt împodobite cu șiruri — necorespunzătoare între ele[2]

[1] Azi, modificat de o nu prea pricepută restaurare de la mijlocul veacului trecut, acesta e în două ape. Tot atunci, s-a modificat în consecință și frontonul fațadei principale.

[2] Lipsa de concordanță a arcadelor din cele două registre corespunde unei tendințe de a sublinia împărțirea prin orizontale a fațadelor. Numai în acest chip, fiecare dintre registre își capătă deplină autonomie față de celălalt. Dimpotrivă, arcadele corespunzătoare sau concordante între ele subliniază verticalele, creînd un ritm pe orizontală, același pentru întregul edificiu.

Scanned with OKEN Scanner

— de arcade oarbe, fără rol funcțional, în retragere față de suprafața zidurilor și conturate tot prin toruri, neîntrerupte la nașterea arcelor de nici un fel de capitel (ca la Cozia) sau disc ornamentat. Pe fațada de vest, cele două mari arcade oarbe situate de-a dreapta și de-a stînga intrării sînt împodobite cu un motiv de împletitură puternic reliefat, de pe care se desprind lespezile cu pisania. Soclul simplu e dublat de o treaptă ce înconjoară întreaga clădire. În afară de fațada principală, numai turlele au primit o bogată decorație geometrică sculptată, decorație ce nu sporește însă, cu nimic, impresia de zveltețe pe care o dă, în ansamblul său, monumentul.

Din toate cele arătate mai sus, reiese clar că, la Dealu, decorația sculptată are în mult mai mică măsură rolul de a sublinia elementele structurale ale clădirii, ca la Cozia de pildă, decît acela de a contribui, prin despărțirea fațadelor în registre, prin ritmarea acestora cu arcade și prin dispoziția sculpturii ornamentale, la sublinierea sau atenuarea jocului de volume al edificiului. Această altă concepție asupra rolului decorației va predomina, de aci înainte, la împodobirea monumentelor religioase în Țara Românească.

Atît sistemul de ritmare a fațadelor prin arcade oarbe fără rol funcțional, cît și motivele decorative în împletituri folosite la Dealu, se întîlnesc, cu veacuri înainte, la monumentele armene. Cu toate acestea, tocmai faptul că monumentele amintite sînt cu atîta vreme anterioare, pe de o parte, iar pe de alta, acela că motivele ornamentale în discuție erau încă de mult folosite pe întreg întinsul ariei de artă bizantină (ele se întîlnesc și în manuscrise grecești din secolul al XII-lea, dar și în manuscrise slave din Țara Românească a celui de al XV-lea), fac greu admisibilă o influență *directă* a ornamenticii armene asupra decorației monumentului de care ne ocupăm [1].

Prin noutatea, eleganța și îndrăzneala unora dintre soluțiile de boltire; prin folosirea unui parament în întregime de piatră fățuită; prin sobrietatea decorației fațadelor și prin perfecta execuție a tuturor detaliilor, acest monument, cu silueta zveltă și cu proporții armonioase, se așază printre cele mai desăvîrșite realizări ale arhitecturii din Țara Românească. Ar fi fost cu neputință, desigur, să nu se fi încercat, mai tîrziu, replici mai mult sau mai puțin apropiate ale unui asemenea edificiu: una dintre ele a fost, chiar în prima jumătate a veacului, biserica mănăstirii Vintilă-Vodă (1537) — azi dispărută — construită, însă numai în cărămidă [2].

La un deceniu după terminarea mănăstirii Dealului, în scaunul Țării Românești ajungea, cu ajutorul Craioveștilor cu care era înrudit, Basarab-Neagoe. Cumulînd mijloacele domniei cu acelea ale celei mai puternice familii de feudali din țară; socotindu-se — în calitate de moștenitor, atît al tradiției voievozilor români, cît și al celei a despoților sîrbi cu care era înrudit prin soția sa, Despina — protector, de drept, al tuturor ortodocșilor de sub stăpînirea turcească, Basarab-Neagoe desfășoară în cei doar nouă ani ai domniei sale o vastă activitate de ctitor și donator, nu numai înăuntrul hotarelor țării sale, ci și dincolo de ele, în Serbia, la Constan-

[1] Chestiunea căii de pătrundere a influențelor orientale în arta Țării Românești a secolului al XVI-lea va fi reluată, cu detalii în plus, mai departe, cînd vom examina decorația bisericii mănăstirii Argeșului (v. p. 246).
[2] Sistemul de boltire a putut fi dedus din prezența, dovedită prin săpături, a pilaștrilor ce sprijineau arcul transversal din pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

tinopol, şi, mai ales, la muntele Athos. Dintre numeroasele prefaceri, reconstrucţii şi adăogiri făcute în ţară, merită să ne oprim, mai întîi, asupra a două dintre cele care ilustrează mai bine acest moment de maximă intensitate a schimburilor culturale între Ţara Românească şi Orientul ortodox: reconstrucţia din temelie a bisericii mănăstirii Snagovului şi adăugirea pridvorului mitropoliei din Tîrgovişte.

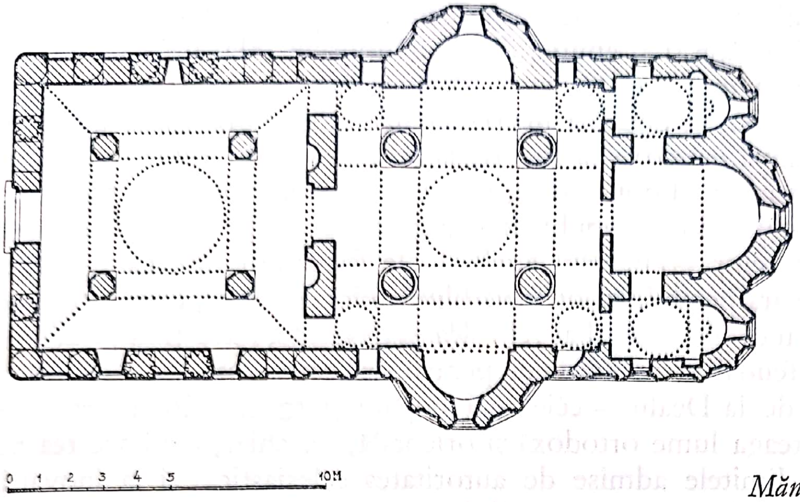
Biserica mănăstirii Snagovului (fig. 218) este un monument de dimensiuni impunătoare, cu naosul în cruce greacă înscrisă, ale cărei braţe laterale nu se termină însă cu frontoane semicirculare (ca la Argeş), ci se prelungesc fiecare cu cîte o absidă circulară în interior şi în 5 laturi la exterior. La est, absida altarului este flancată de două absidiole (corespunzînd proscomidiei şi diaconiconului), ce au cornişele la aceeaşi înălţime cu cea a absidei centrale. Proscomidia şi diaconiconul sînt mici încăperi (ca la biserica Domnească din Curtea de Argeş) şi sînt încoronate fiecare cu cîte o mică turlă. Boltirea naosului este cea obişnuită la edificiile în cruce greacă înscrisă: turla centrală se sprijină, prin intermediul pandantivilor, pe patru coloane de cărămidă, iar cele patru mici suprafeţe pătrate dintre braţele crucii sînt boltite în calotă. Pronaosul era la origine deschis pe stîlpi, simpli sau în torsadă — construiţi din cărămidă de formă specială — ce prezintă diferite secţiuni: cilindrică, octogonală, în stea. În centrul încăperii se înalţă, pe patru coloane octogonale, o turlă cu puţin mai scundă decît cea de pe naos. Patru bolţi în sfert de cilindru, întretăiate la colţuri, acoperă suprafeţele dreptunghiulare rămase între careul de susţinere a turlei şi pereţii încăperii. Aceasta nu mai este deci pe plan în cruce greacă, ci pe unul central, patrat.

Faţadele, în întregime în cărămidă, sînt decorate cu două şiruri suprapuse şi aproape egale de arcade oarbe: cele din registrul inferior, în retragere faţă de suprafaţa zidului, coboară pînă la nivelul solului; cele din cel superior se sprijină pe pilaştri proeminenţi faţă de aceeaşi suprafaţă şi rezemaţi pe console. Atît arhivoltele acestor arce şi ale ferestrelor turlei, cît şi cornişele, sînt decorate cu cărămizi aşezate în dinţi de fierăstrău. Deşi creează un frumos ritm al faţadelor, acestă dispoziţie — realizată cu o deosebită grijă pînă în cele mai mici detalii de execuţie — nu mai contribuie azi la punerea în valoare a volumelor edificiului ci, mai degrabă, dimpotrivă: pilaştrii proeminenţi, pe console, ai registrului superior, lărgind monumentul în partea lui de sus, dau senzaţia unui aparent dezechilibru, accentuat încă de lipsa oricărui soclu. Dar aceasta nu se datoreşte decît situaţiei actuale a monumentului [1].

Privit în ansamblul lui şi, mai ales, imaginat sub vechiul său aspect, cel originar, edificiul este neobişnuit de impresionant prin reala monumentalitate de care se bucură şi cu totul deosebit atît de cele precedent descrise cît şi, de altfel, de toate cele pe care le vom întîlni şi de aci înainte. Spre deosebire de toate acestea, la care s-a căutat ori o perfectă cumpănire între orizontale şi verticale, ori o accentuare a verticalităţii, în cazul de faţă s-a urmărit, în special, o dezvol-

[1] Curînd după terminare, cum se va vedea, golurile dintre stîlpii pronaosului au fost închise cu zidărie, iar interiorul încăperii a fost zugrăvit. Aşa se face că la restaurarea de acum cîteva decenii, care a putut reface — dacă, eventual, nu chiar în formă originară cel puţin într-una întru totul asemănătoare — turlele (distruse, între timp de cutremure), redeschiderea golurilor dintre stîlpi a fost imposibilă, această operaţie implicînd distrugerea unuia dintre rarele ansambluri de pictură din secolul al XVI-lea (pentru care vezi mai jos). Astfel, aspectul originar al monumentului nu mai poate fi azi direct sezisat, ci trebuie doar reconstituit mintal sau, cel mult, grafic.

Scanned with OKEN Scanner



Mănăstirea Snagov. Biserica. Plan.

tare în suprafață a construcției. Tendința de verticalitate rămîne marcată și ea totuși, dar numai prin zveltețea turlelor (procedeu ce va fi reluat, la alte tipuri de monument, în secolul al XVII-lea), iar extinderea în suprafață nu apărea, la origine, nici pe departe atît de evidentă pe cît ne pare astăzi, căci marele pronaos deschis, pe stîlpi, contribuia — prin « ajurul » pe care-l creea, prin proporția între stîlpi și zidurile pline din partea lui de sus și prin reala grație a stîlpilor înșiși — la înlăturarea senzației de precumpănire a orizontalității, ce ar fi putut altfel decurge din proporțiile reale ale construcției. Numai azi, după închiderea golurilor dintre coloanele pronaosului (fig. 219) — raportul dintre plinuri și goluri fiind esențial modificat și, ca urmare, întregul joc de volume apărînd cu totul altul decît la origine — orizontalitatea pare a precumpăni, astfel încît numai cu un serios efort de imaginație mai putem percepe întreaga și reala expresie artistică a monumentului.

Pridvorul mitropoliei din Tîrgoviște[1] (p. 155) (terminat în aprilie 1520) — asemănător în unele privințe cu pronaosul deschis al bisericii de la Snagov — era o construcție de cărămidă, pe plan pătrat, avînd latura egală cu lățimea edificiului căruia îi era alipită. Boltirea în cruce greacă înscrisă, cu timpane în capetele celor trei brațe libere ale crucii, comporta o turlă centrală sprijinită pe obișnuiții patru stîlpi (aici cilindrici) și cu două turle laterale mai mici pe colțurile de nord-vest și sud-vest. Și aici, pe cele trei laturi libere, pridvorul era sprijinit pe stîlpi de cărămidă, asemănători celor de la Snagov în ce privește sistemul de construcție, dar — pe cît știm azi — nu și în ce privește reușita proporțiilor.

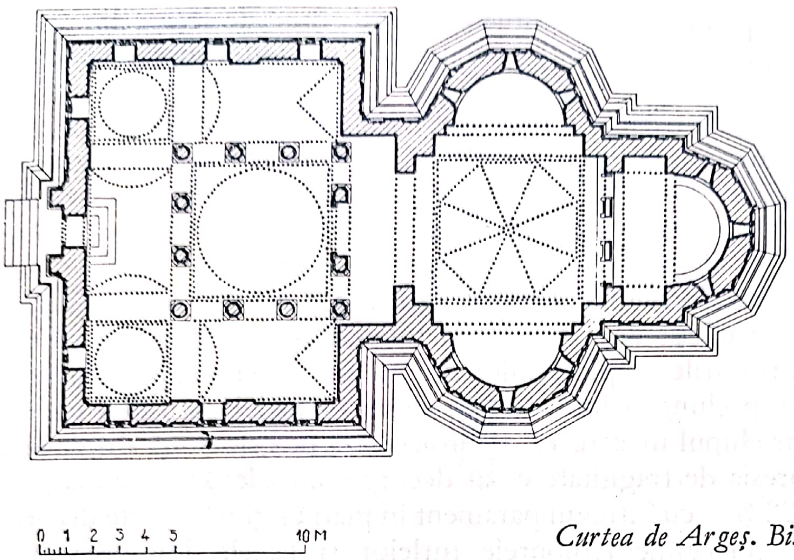
Atît marile pridvoare deschise, cît și alte elemente întîlnite la biserica mănăstirii Snagovului (prezența absidelor laterale la un edificiu în cruce greacă înscrisă; boltirea în calotă a spațiilor dintre brațele crucii; înălțimea egală a absidelor și absidiolelor; micile turle de pe proscomidie

[1] Cum s-a arătat mai sus, întreaga biserică a fost înlocuită la sfîrșitul secolului trecut cu o alta ce nu mai păstrează nimic din vechea construcție.

și diaconicon) vădesc o influență athonită. O asemenea influență nu putea prinde însă rădăcini mai adînci pe pămîntul Țării Românești și anume din două motive. Mai întîi, un tip de edificiu conceput pentru regiuni mai calde nu putea fi adoptat, fără serioase transformări, în această țară cu clima mult mai aspră, și deci, ca urmare, chiar largile pridvoare amintite au trebuit să fie, la scurtă vreme după construirea lor, transformate — prin zidirea spațiului liber dintre stîlpi — în încăperi închise. În al doilea rînd, forme selecționate pentru a răspunde nevoilor, cu totul speciale, ale locuitorilor « republicii călugărești » de pe țărmurile Egeii nu puteau corespunde totodată și celor — cu totul altele — ale feudalilor din Țara Românească. Aci, pentru ctitoriile pe măsura posibilităților feudalilor mijlocii și mici, erau suficiente tipurile de edificiu de cult întîlnite încă din secolul al XIV-lea și devenite, între timp, tradiționale. Cît privește ctitoriile marilor feudali și ale domniei, pentru realizarea acestora s-au căutat — cum am văzut în cazul bisericii de la Dealu — cele mai bogate și spectaculoase procedee tehnice și mijloace artistice din întreaga lume ortodoxă și orientală, ba chiar, cînd acestea nu păreau suficiente, s-a recurs (între limitele admise de autoritatea eclesiastică) și la inovații. Construcția cea mai de seamă a acestei din urmă categorii de monumente este, de bună seamă, mănăstirea Curtea de Argeș, ctitorie și ea a aceluiași Basarab-Neagoe. Începută, probabil, foarte curînd după venirea acestuia în scaun, ea era destinată să întruchipeze toată puterea și bogăția unei domnii ce se bucura și de sprijinul principalei familii de mari feudali; totodată însă, ea urma să adăpostească, în cuprinsul bisericii sale, mormintele ctitorului și membrilor familiei acestuia.

Singurul edificiu al întregului complex ajuns pînă la noi, biserica (fig. 221) a fost terminată și sfințită (înainte de a se fi isprăvit zugrăvirea interiorului) la 15 august 1517. În funcție de dublul scop căruia îi era destinat, monumentul — bine gîndit, în desăvîrșită concordanță între program și structură, cu o logică a construcției ce se vădește în cele mai mici amănunte și cu o deplină stăpînire a procedeelor tehnice ale vremii — nu mai este o simplă adaptare la condiții locale a vreunui tip mai vechi de monument, ci, cu folosirea unor elemente de mult cunoscute și a unor însemnate inovații, o creație unitară, rațional proiectată și perfect realizată, pe de-a-ntregul nouă.

Naosul este un triconc încoronat de o turlă octogonală nu numai la exterior, ci, de astă dată, și la interior, trecerea de la pătrat la octogon făcîndu-se aci (caz rarisim în arhitectura religioasă a Țării Românești) — prin intermediul trompelor de colț. Cele trei abside — ca de obicei, semicirculare în interior și în cinci laturi de exterior — au diametrele perfect egale, dar sînt sensibil mai înguste decît deschiderile celor patru arce care formează careul de susținere al bazei turlei, astfel încît racordarea celor două arce longitudinale ale acestuia cu absidele sud și nord se face prin intercalarea cîte unei arcade intermediare ce formează retrageri treptate către absidă. Două arce dublouri — cu deschiderile egale cu ale absidelor — întăresc (ca la Brădetu), atît la vest cît și la est de arcele de susținere a bazei turlei, bolta semicilindrică a naosului, iar cele două perechi de firide ce flanchează (ca la Cozia) absidele laterale, sînt aci de adîncimi inegale: cele de la vest se adîncesc foarte mult în zidul, aci deosebit de gros (cerut astfel de necesități constructive), pe cînd cele de la est (folosite ca proscomidie și diaconicon) sînt foarte puțin adîncite, dat fiind că aici și zidurile sînt mult mai subțiri.



Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. Plan.

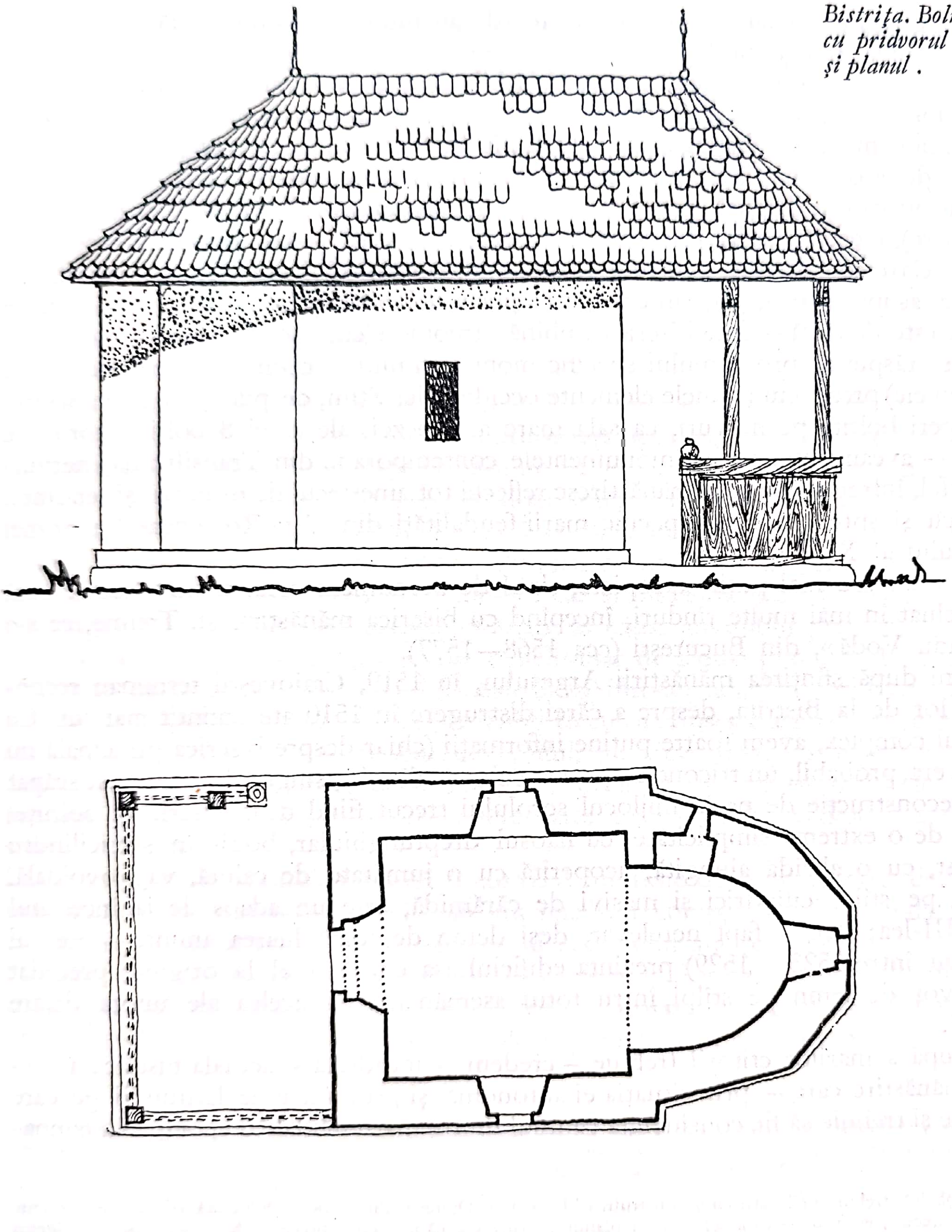
Inovaţia cea mai însemnată o constituie — şi aci, ca şi la Dealu — pronaosul. Acesta e de plan dreptunghiular, cu lungimea transversală pe axul edificiului şi depăşind, cu puţin, chiar lăţimea naosului în dreptul absidelor. Douăsprezece coloane, dispuse în careu, susţin baza turlei principale a acestei încăperi, turlă numai cu puţin mai scundă decît cea de pe naos. Acest careu nu se găseşte însă în centrul încăperii (ca la Snagov, de pildă), ci aşezat astfel încît cele patru coloane ce-i formează latura de est să se afle cu fusurile jumătate în naos, jumătate în pronaos, planul ce trece prin axele lor fiind aproape tangent la suprafaţa peretelui de est al pronaosului. Cele trei spaţii cuprinse între acest careu şi pereţii exteriori ai încăperii sînt acoperite cu bolţi în leagăn, iar cele două pătrate rămase în colţurile nord-vest şi sud-vest cu alte două turle, mici.

Rostul acestei dispoziţii neobişnuite a pronaosului nu poate fi înţeles decît dacă ţinem seama şi de amenajările interioare ale încăperii. Aşa cum reiese dintr-o serie de izvoare, contemporane şi ulterioare, în spaţiile dintre coloanele ce susţin baza turlei se aflau, de la început, icoane mari cu două feţe, ferecate în argint, ce aveau deasupra arce sau baldachine (probabil de lemn) sculptate şi poleite, iar dedesubt strane. Accesul în spaţiul dintre coloane se făcea prin arcada situată în ax — între cele două coloane de mijloc de pe latura de vest — lăsată liberă, iar trecerea spre naos, printre cele două coloane corespunzătoare de pe latura de est, legate între ele (cam la 2/3 din înălţimea fusului) printr-un arc fără rol funcţional — menit să formeze însă un ancadrament cu rol pur decorativ — sub care atîrna (după mărturia unui călător din secolul al XVII-lea, care a mai putut-o admira încă) o mare dveră pe care era brodată cu fir de aur « Adormirea Maicii Domnului », hramul bisericii. Prin această ingenioasă dispoziţie se găsea o soluţie originală — căci, pe cîte ştim, ceva asemănător nu se întîlneşte la nici un monument anterior — problemei separării naosului de pronaos (aflat în spaţiul dintre coloane) şi de încăpe-

Scanned with OKEN Scanner

rile destinate mormintelor (cele două compartimente situate la nord și sud de acesta din urmă), asigurîndu-se totodată și separația optică și continuitatea acustică a întregului spațiu interior al edificiului.
Privit din exterior, monumentul prezintă o siluetă bine echilibrată și frumos proporționată; înălțimea naosului, caracteristică unui întreg grup de edificii din această vreme, accentuată încă de cea a soclului, este compensată de stabilitatea pe care o conferă întregului ansamblu volumul de prismă dreptunghiulară al pronaosului. Liniile drepte ale acestei prisme — apropiată de cub — se echilibrează cu cele curbe ale absidelor, contrastul între suprafețele plane și cele curbe fiind atenuat prin continuitatea decorației. La o privire dinspre vest, staticul fațadei aproape pătrate a pronaosului este însuflețit de mișcarea de torsiune spre interior a turlelor mici ce-l încoronează și care adună privirile asupra liniilor drepte ale turlei mijlocii. Dinspre est, silueta zveltă a absidei altarului, prelungită încă, în sus, cu cea a turlei naosului, vădește înălțimea reală a monumentului; dar chipul în care ea se proiectează pe cele două abside laterale împiedică edificiul să dea impresia de fragilitate ce ar decurge din adevărata sa înălțime.
Decorația sculptată a fațadelor (fig. 222) — cu întregul parament în piatră fățuită — este deosebit de bogată. Ea acoperă aproape în întregime tamburele turlelor și bazele lor prismatice. Acoperișul, cu « poala » peste zidurile exterioare — ca la alte monumente, prezentate anterior — creează un atic, împodobit cu o friză de ornamente vegetale stilizate. Între cornișa principală — în stalactite, ca și cea a bazei turlei mari — și soclul înalt, proeminent, fațadele sînt împărțite în două registre, printr-un brîu gros, format din patru toruri răsucite, decorate fiecare cu un alt motiv. Registrul superior este ritmat printr-un șir de arcade oarbe, în dublu tor — legate între ele, și pecetluite la nașterea arcelor cu mici discuri ornamentate cu sculpturi și avînd în mijloc cîte o mare rozetă traforată; cel inferior, cu chenare rectilinii — tot în toruri — ce încadrează panouri dreptunghiulare, împodobite cu motive vegetale, uneori străpunse de ferestre înalte și înguste. Pe fațadele laterale ale pronaosului, chenarele din registrul inferior corespund la cîte două arcade din cel superior, încadrînd panouri sculptate, aproape patrate, străpunse de ferestre geminate; pe cea de vest, brîul se ridică pentru a înconjura portalul intrării, bogat împodobit cu motive vegetale pe ușiori și cu fleuroane pe intradosul arcului. În dreapta și stînga portalului două mari lespezi purtau, cu litere aurite, pisania redactată în slavonește (amintind, ca stil și uneori ca text chiar, de « Învățăturile » atribuite lui Neagoe) și care consemnează principalele împrejurări ale fundării mănăstirii.
Dar, pe lîngă această dispoziție a decorației, deosebită de cea de la monumentele anterioare, la Argeș și varietatea motivelor folosite este — în căutarea somptuozității — cu mult mai mare. Pe lîngă cele în împletituri (de depărtată origine armeană), repertoriul este aci îmbogățit cu altele pornite de la stilizarea vegetalului — vrejuri cu frunze, palmete, flori de crin și altele — ce trimit la arta georgiană, și cu unele de certă creație musulmană, ca stalactitele, de pildă. Astfel, datorită acestei varietăți de motive de origini diferite, biserica mănăstirii Argeșului vădește — mai mult decît cea de la Dealul — că nu ne aflăm în fața unor influențe directe din țările din care-și trag originea aceste motive, ci, evident, în fața folosirii unei sinteze de motive ornamentale adusă, gata formată, din regiunile fostului Imperiu Bizantin, încăpute acum sub stăpînirea turcească, de către meșteri, cunoscuți și din izvoare epigrafice ca orien-

Bistrița. Bolnița. Fațada nord, cu pridvorul original de lemn și planul .



Scanned with OKEN Scanner

tali. Varietatea motivelor folosite și grija ce se acordă amănuntelor — niciodată motivele nu se repetă — nu adaugă însă nimic la desăvîrșirea monumentului însuși: s-ar putea spune că, dimpotrivă, frumusețea acestuia nu devine ușor sezisabilă decît de la distanța la care orice detaliu se estompează, singure suprafețele geometrice în care se încadrează motivele rămînînd perceptibile. Privite de la o mai mică distanță, fațadele rămîn însă un simplu suport pentru desfășurarea obositoare, de la o vreme, a unui repertoriu de motive ornamentale.

Datorită chipului în care e dispusă decorația pe fațade, monumentul prezintă, în cadrul său actual (un vast parc), efectul « ieșirii din scară »; nu putem ști dacă — sau întrucît — acest efect a fost urmărit de către constructor, pentru a adapta edificiul cadrului său originar, incintei de clădiri monastice, asupra căreia, azi, sîntem foarte puțin informați. Tot ce se poate spune în privința acesteia este doar că — dacă biserica îmbină armonic elemente de origini felurite cu inovații menite să răspundă programului specific monumentului — clădirile monastice (avînd în genere două nivele) prezentau și unele elemente occidentale. Știm, de pildă, că în cuprinsul lor existau încăperi boltite pe nervuri, ca sala mare a trapezei, ale cărei 8 bolți — sprijinite pe 3 stîlpi în ax — aveau (întocmai ca monumentele contemporane din Transilvania) nervuri de cărămidă. Astfel, întregul complex mănăstiresc reflecta tot amestecul de orientări și tendințe, atît spre Orient cît și spre Occident, specific marii feudalități din Țara Românească a primei jumătăți a secolului al XVI-lea.

În variante mai mult sau mai puțin apropiate, tipul de monument creat pentru prima oară la Argeș va fi reluat în mai multe rînduri, începînd cu biserica mănăstirii sf. Treime, ce s-a numit apoi « Radu Vodă », din București (cca 1568—1577).

La numai doi ani după sfințirea mănăstirii Argeșului, în 1519, Craioveștii terminau reconstrucția ctitoriei lor de la Bistrița, despre a cărei distrugere în 1510 am amintit mai sus. Cu privire la întregul complex, avem foarte puține informații (chiar despre biserica principală nu știm decît doar că era, probabil, un triconc cu pronaosul supralărgit), singurul monument scăpat de o nefericită reconstrucție de pe la mijlocul secolului trecut fiind doar bisericuța bolniței (p. 247), edificiu de o extremă simplicitate, cu naosul dreptunghiular, boltit în semicilindru și terminat, la est, cu o absidă alungită, acoperită cu o jumătate de calotă, vag ovoidală. Pridvorul actual, pe stîlpi cilindrici și masivi de cărămidă, este un adaos de la începutul secolului al XVIII-lea; dar, — fapt nerelevat, deși demn de toată luarea aminte — tabloul ctitorilor (zugrăvit între 1523 — 1529) prezintă edificiul așa cum era el la origine, precedat de un mic pridvor de lemn pe stîlpi, întru totul asemănător cu acelea ale unora dintre casele țărănești [1].

Tot în aceeași grupă a marilor ctitorii trebuie — credem — încadrată și actuala biserică a Tismanei (p. 250), mănăstire care — prin situația ei autonomă, și prin imensele latifundii pe care le poseda — poate și trebuie să fie considerată ca unul dintre marii feudali ai epocii. Nu cunoa-

[1] Tot Craioveștilor, probabil, trebuie să le atribuim construirea bisericii sf. Dumitru din Craiova (înlocuită azi de o construcție de la sfîrșitul secolului trecut), edificiu de cărămidă, avînd planul în cruce greacă înscrisă și precedat de un scurt pridvor, închis pe laturile nord și sud, dar deschis spre vest prin 4 arcade pe stîlpi de cărămidă, dispuse două cîte două, în dreapta și stînga intrării. Monumentul era întărit și cu contraforți. Dacă aceștia vor fi existat de la origine (și n-ar fi fost datorați, cumva, vreunei reparații ulterioare), am avea a face cu cel mai vechi caz cunoscut de folosire a contraforților în Țara Românească.

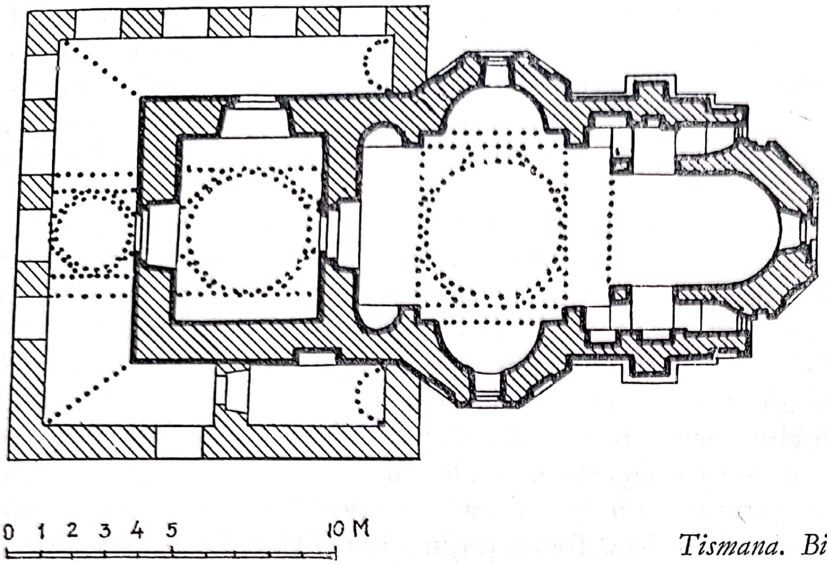
ştem cu precizie data zidirii acestui edificiu[1]; dar ştim că interiorul lui a fost zugrăvit la începutul celei de a doua jumătăţi a secolului al XVI-lea. E de observat, totodată, că în zidurile actualei construcţii se găsesc, refolosite, cărămizi şi blocuri de piatră purtînd urme de tencuială zugrăvită, ceea ce dovedeşte că actualul monument înlocuieşte un altul, dispărut. În aceste condiţii, comparaţia cu alte monumente rămîne — cu toată latitudinea pe care ea o implică — singurul criteriu de datare a actualului edificiu.

Ca structură — pe lîngă unele deosebiri evidente — biserica mănăstirii Tismana prezintă şi unele asemănări, în mare, cu cea a mănăstirii Argeşului. La ambele, naosul este încununat de cîte o turlă octogonală sprijinită, în mod excepţional, pe trompe de colţ, dar la Tismana lipsesc cele două dublouri care susţin bolta semicilindrică a naosului; la ambele se folosesc perechile de firide ce încadrează absidele laterale, dar, cîtă vreme la Argeş firidele situate la vest se menţin, ca de obicei, dreptunghiulare ca plan, la Tismana ele capătă un plan semicircular, necunoscut în altă parte. O deosebire netă o formează însă faptul că, la Tismana, traveea ce precede absida altarului îngustîndu-se simţitor faţă de naos, zidurile ei se îngroaşă spre interior atingînd aproape patru metri, fapt ce permite ca în grosimea lor să poată fi amenajate proscomidia şi diaconiconul care, la Argeş, sînt doar două foarte puţin adînci firide. La ambele monumente întîlnim un pronaos, patrat ca plan, încoronat de o turlă pe pandantivi, dar la Tismana el este înconjurat de ziduri pline (nu delimitat de un careu de arcade pe coloane), iar turla lui este octogonală şi la interior. Şi într-un caz şi într-altul acest pronaos este înconjurat de trei părţi de compartimente dreptunghiulare al căror ansamblu prezintă o supralărgire faţă de naos; dar pe cînd la Argeş acesta e delimitat de ziduri pline, la Tismana zidurile erau străpunse de largi deschideri ce-l transformau într-un adevărat pridvor, de care numai o « restaurare » barbară de la mijlocul veacului trecut ne lipseşte astăzi. O acuarelă mai veche ne arată că acest pridvor purta, în axul edificiului, o a treia turlă — şi ea octogonală la exterior, dar, cu siguranţă, circulară la interior — de dimensiuni încă şi mai mici decît cea de pe pronaos. Ca şi la Argeş, proporţiile interioare ale edificiului vădesc o accentuată tendinţă spre verticalitate.

La exterior, astăzi, monumentul dă o curioasă impresie de supraînălţare, datorită faptului că, prin înlăturarea pridvorului, înălţimile nu mai sînt compensate de supralărgirea acestuia şi, ca urmare, întregul echilibru de volume al edificiului s-a schimbat.

Faţadele, decorate numai cu lungi firide, în parte modificate de restaurările ulterioare, nu prezintă vreo podoabă sculptată; sobrietatea lor — datorată, poate, şi tradiţiei ascetice moştenite de la Nicodim dar, sigur, materialului folosit (o piatră de provenienţă locală, ce nu se pretează

[1] O inscripţie pictată tîrziu, în româneşte — parafrază însă a alteia mai vechi, slavone, azi dispărută — ne informează doar că biserica a fost zidită de către Radu Vodă. Unii mai vechi cercetători ai monumentului s-au grăbit să identifice pe acest Radu Vodă cu Radu I (cca. 1377-cca 1383) şi să admită că, în chiar forma ei actuală, biserica Tismanei ar data încă de la fundarea mănăstirii, dîndu-ne aşadar putinţa de a cunoaşte unele caractere nebănuite ale arhitecturii religioase de la sfîrşitul secolului al XIV-lea. Cum însă domni cu numele de Radu au fost destul de numeroşi, atît în secolul al XV-lea cît si în prima jumătate a celui următor, identificarea nu se sprijină pe nici un temei de fapt, astfel încît datarea monumentului în al treilea sfert al secolului al XIV-lea rămîne arbitrară, ea neţinînd seamă de faptul că ne aflăm, cu certitudine, în faţa unei reconstrucţii. O altă inscripţie, în limba slavă, sculptată în piatră pe un ancadrament de uşă, ne arată că acesta a fost făcut, împreună cu altele, de abia în 1541, ceea ce pare a arăta că terminarea definitivă a construcţiei trebuie pusă în jurul acestei din urmă date.



Tismana. Biserica mănăstirii. Plan.

la sculptură) — dă o înșelătoare impresie de arhaic, desmințită însă, îndată, atît de structura complexă a monumentului, cît și de puțina decorație sculptată originară (ancadramente de uși) și de zugrăveală.

Toate aceste considerente ne duc la concluzia că biserica mănăstirii Tismana nu poate fi mai veche decît începutul veacului al XVI-lea, « Radu Vodă » al pisaniei fiind, probabil, Radu cel Mare. Astfel, acest monument se înscrie și el, alături de biserica de la Dealu, de cea a mănăstirii Argeșului și de alte monumente azi pierdute, în grupul marilor ctitorii domnești și boierești din prima jumătate a secolului al XVI-lea.

În chiar vremea în care se înălțaseră marile ctitorii de care ne-am ocupat mai sus, alături de ele se construiseră și alte monumente, mai modeste, opere ale unor meșteri, uneori mai puțin învățați poate, dar în nici un caz nu lipsiți de simț artistic. În genere de mai mici dimensiuni, construite pe un plan triconc sau treflat și prezentînd minime deosebiri de structură față de edificiile religioase anterioare, asemenea monumente sînt, fie unele ctitorii mai puțin însemnate chiar ale domniei și ale marilor familii feudale, fie, mai ales, ctitorii ale unor familii boierești mai puțin puternice și avute. În ambele cazuri, pentru zidirea lor nu s-au folosit bogatele resurse materiale sacrificate pentru marile ctitorii și, ca urmare, la înălțarea lor s-au întrebuințat numai materiale ieftine, ușor de procurat în imediata vecinătate a șantierelor de construcție. Piatra fățuită, a cărei prelucrare cerea mînă de lucru specializată și numeroasă, și care pentru a fi de bună calitate trebuia adusă, de cele mai multe ori, de la mari depărtări, nu mai este folosită decît pentru ancadramente de uși și ferestre.

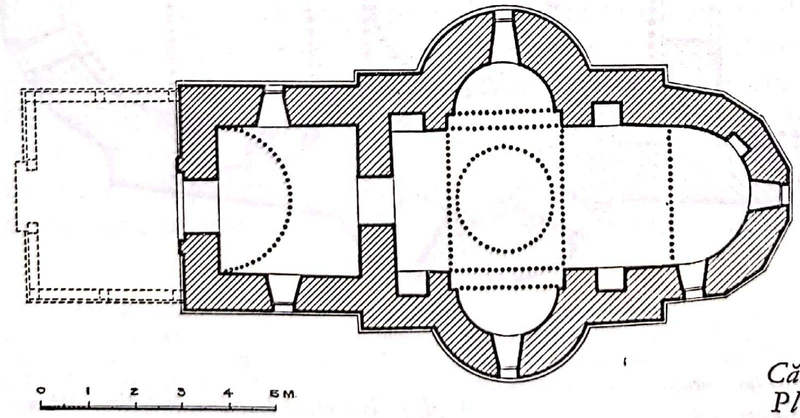
Astfel, de pildă, biserica mănăstirii Ostrovul (p. 251), ctitorie probabil a Despinei, doamna lui Basarab-Neagoe (cca 1520), este în întregime zidită din bolovani de rîu și din cărămidă, întocmai ca cea, amintită mai sus, de la Brădetul, dar din punctul de vedere al structurii se

deosebește de aceasta (prin lipsa dublourilor ce sprijină acolo bolta naosului) marcînd deci o întoarcere la tipul Coziei.

Alte edificii erau construite exclusiv în cărămidă, material ieftin, lesne de fabricat chiar pe loc și ușor de folosit în zidire, pe care meșterii acelor vremi știau să-l facă de excelentă calitate și din care, atunci cînd este întrebuințat cu îndemînare, se pot înălța monumente cu reale calități artistice. Decorația acestora era destul de variată — fără a putea atinge, evident, nici somptuozitatea, nici calitatea artistică a celei a monumentelor împodobite cu sculptură în piatră — folosindu-se fie sistemul așezării diferite a cărămizilor în zidire (orizontal sau pe muche, în dinți de fierăstrău etc.), fie cărămizile de forme speciale (cu unul din capete terminate în semicerc sau unghi), fie alternanța între cărămida aparentă și suprafețele tencuite, fie în sfîrșit, combinîndu-se aceste procedee.

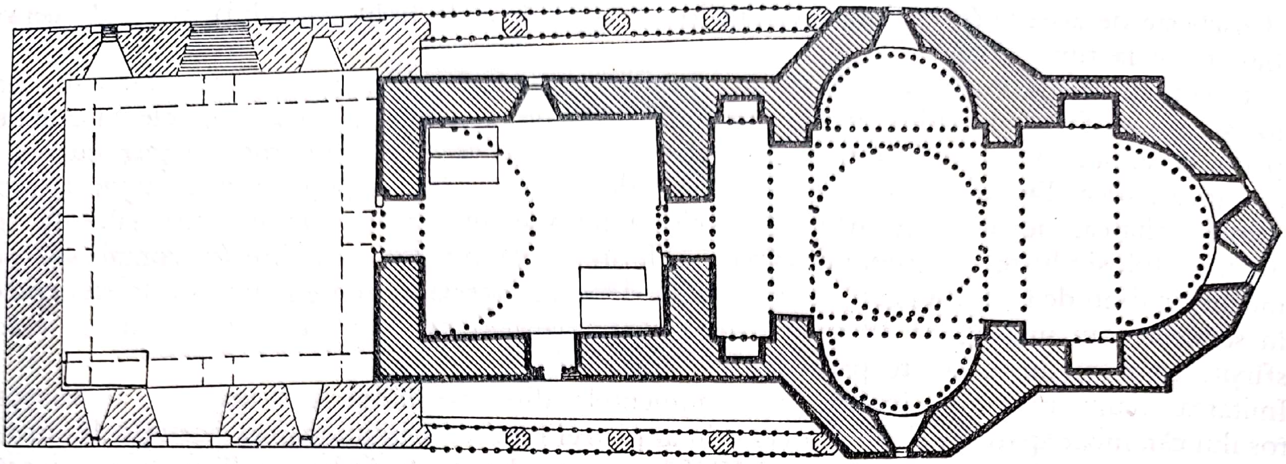
Imitarea jocului bicrom — întîlnit la monumentele din secolul al XIV-lea — al alternanței roșului cărămizii aparente și albului-cenușiu al pietrei fățuite, prin înlocuirea acesteia din urmă cu suprafețe tencuite, capătă în acest al XVI-lea veac o largă răspîndire în Țara Românească. Bicromia aparatului mixt (piatră-cărămidă), convenea pe deplin populației acestor regiuni al cărei gust pentru culoare se vădise încă din preistorie. Dar, cum s-a arătat mai sus, piatra potrivită pentru construcție e destul de rară în Țara Românească, astfel încît, folosirea ei era — din cauza dificultăților de transport — deosebit de costisitoare. În aceste condiții, procedeul tehnic al alternării pietrei cu cărămida n-a putut fi decît destul de rar întrebuințat; în schimb, consecința lui artistică — bicromia — a fost consecvent realizată, prin imitarea sus-amintită, ceea ce constituie o judicioasă adaptare la condițiile naturale ale țării și la condițiile economice ale vremii (mijloace materiale destul de restrînse ale ctitorilor, cu excepția unora dintre domni și dintre marii feudali), a sistemului originar.

Cele cîteva monumente de cărămidă din prima jumătate a secolului al XVI-lea pe care le mai avem nu ne îngăduie să urmărim o evoluție — pe care, dată fiind îndemînarea cu care sînt rezolvate problemele tehnice și măiestria în obținerea, cu ajutorul unui material ieftin cum e cărămida, a unor reușite efecte artistice, trebuie să o socotim începută încă din atît de puțin

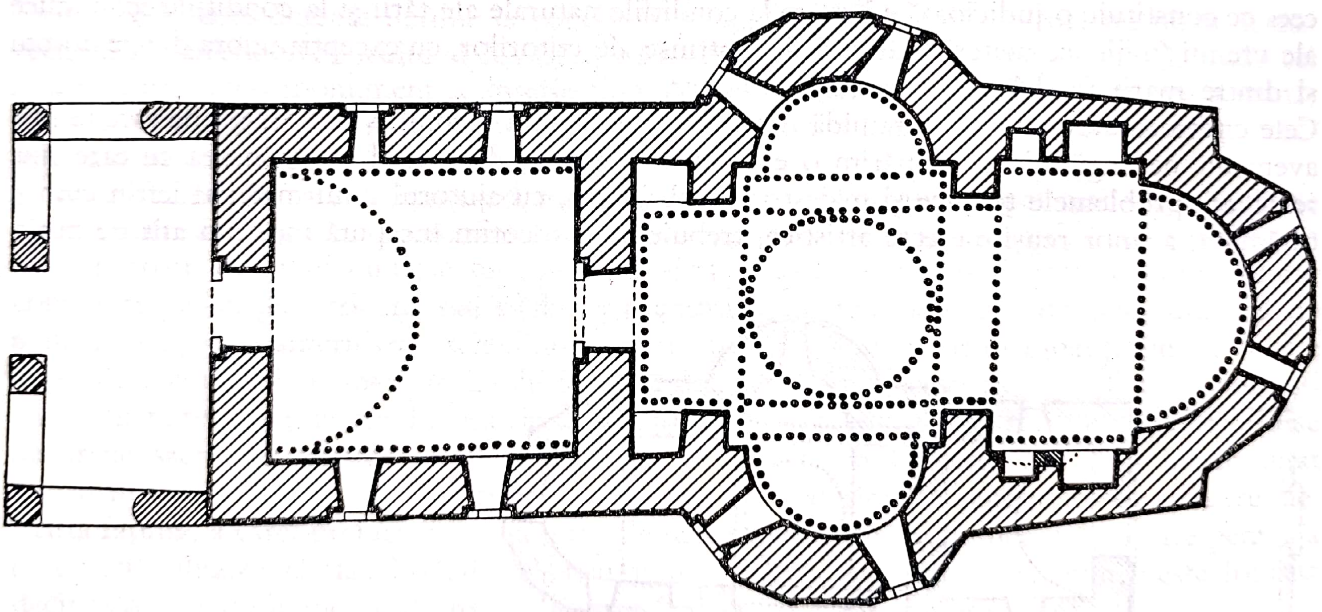


Călimănești. Biserica mănăstirii Ostrovul. Plan.

Scanned with OKEN Scanner



Stănești. Biserica fostului schit. Plan.



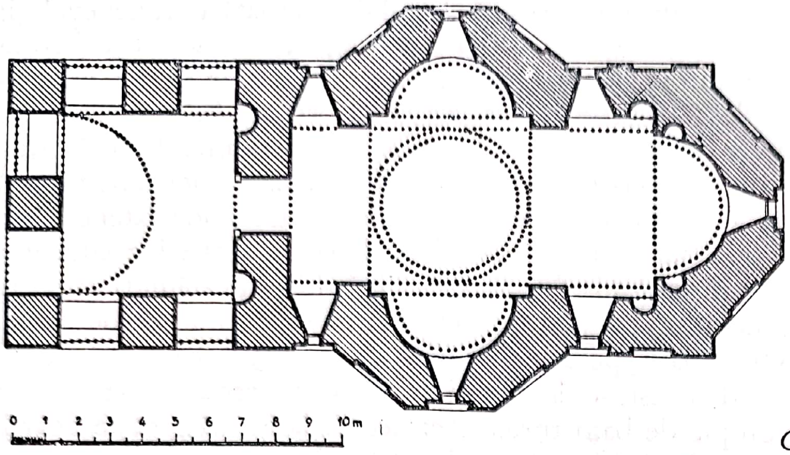
Valea. Biserica fostei mănăstiri. Plan.

Scanned with OKEN Scanner

cunoscutul secol precedent — ci doar să surprindem o fază destul de avansată a acestei evoluții. Astfel, deși aproape comtemporane și realizate în același material, mica biserică a fostului schit Stănești (p. 252) (zidită înainte de 1537, data zugrăvirii), ctitorie de boieri mijlocii, și cea a mănăstirii Valea, o mai modestă ctitorie voievodală, se deosebesc în ce privește atît structura, cît și decorația fațadelor. La Stănești, meșterul a știut să țină seama de proporțiile minuscule ale monumentului, adaptînd în consecință sistemul de boltire al naosului; turla se sprijină — ca la Brădetu — pe două arce transversale și pe capetele absidelor laterale, fără însă ca sistemul complex de perechi de firide ce flanchează absidele laterale, specific edificiilor asemănătoare Coziei, să mai fie folosit. Monotonia fațadelor în întregime în cărămidă aparentă era întreruptă doar de jocul de umbră și lumină pe care-l creează un șir de mici firide situate imediat sub cornișe.[1] La Valea (p. 252), în naos, perechea de firide de la vest de baza turlei a fost păstrată; în schimb s-a renunțat la cea de la est, unde pereții traveei ce precede absida altarului cresc în grosime pe măsură ce se apropie de baza turlei. Aci decorația se mărginește doar la imitarea bicromiei blocurilor de piatră fățuită încadrate de cărămidă aparentă, prin crearea unor late benzi tencuite, despărțite între ele cu cîte patru asize de cărămidă și împărțite, în mici suprafețe aproape pătrate, cu cîte două cărămizi puse vertical pe muche.
Cu numai cîțiva ani mai tîrziu, mica bisericuță a bolniței Coziei (1542) (fig. 224) reprezintă una din dovezile desăvîrșitei măiestrii cu care se construia, în cărămidă, în Țara Românească. Păstrînd în linii generale, în ce privește naosul, structura bisericii mari a aceleiași mănăstiri, ea vădește, însă, acea tendință spre verticalitate pe care am întîlnit-o la mai toate monumentele primei jumătăți a secolului; silueta zveltă a turlei accentuează și mai mult această tendință. Deosebit de interesant este pridvorul — de plan pătrat și boltit în semicilindru orientat vest-est — sprijinit pe 5 stîlpi de zidărie (deci, cu un stîlp în ax), adaptare, la proporțiile monumentului, a largilor pridvoare prezentate mai sus. Fațadele sînt împodobite cu lungi și înguste firide, mărginite de pilaștri, cu secțiune în unghiuri drepte, ce coboară neîntrerupte, de la bogata cornișă în șiruri, în retragere, de dinți de fierăstrău, pînă la soclul foarte jos (pe pereții naosului), sau numai pînă deasupra arcelor deschiderilor (pe cei ai pronaosului). Paramentul — în cărămidă aparentă și imitația pietrei fățuite prin suprafețe tencuite — e întocmai ca cel de la Valea, cu singura deosebire că aici, asizele de cărămidă dintre acestea sînt numai trei (justă adaptare a sistemului la dimensiunile monumentului).
Prin proporțiile ei armonioase, prin efectul reușit al decorației fațadelor, bisericuța Bolniței poate fi considerată ca o bijuterie a artei românești a secolului al XVI-lea.
Cel mai de seamă monument al acestei categorii este însă, în tot cursul primei jumătăți a secolului, biserica mănăstirii Căluiu (fig. 227), construită între 1516 și 1521, completată cu un exonartex (azi dispărut) în 1588 și zugrăvită de abia în 1593—1594. Istoria monumentului — ușor de urmărit în inscripții și documente și de verificat pe detaliile de construcție — reflectă pe

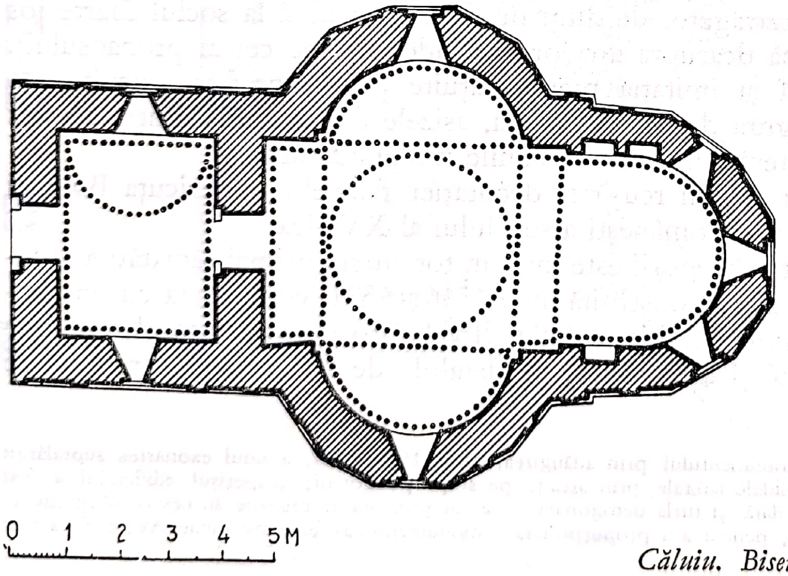
[1] Transformări ulterioare au modificat aspectul monumentului prin adăugirea, către 1586—1587, a unui exonartex supralărgit ale cărui ziduri nord și sud au fost legate cu absidele laterale, prin arcade pe stîlpi poligonali; acoperișul edificiului a fost înălțat și extins și asupra părților adause. Totodată și turla octogonală — ce nu prezintă retragerile succesive obișnuite la celelalte monumente ale vremii — a fost înălțată, pentru a fi proporționată cu monumentul astfel transformat. Azi, turla a fost redusă la înălțimea originară.

Scanned with OKEN Scanner



Cozia. Bolnița. Plan.

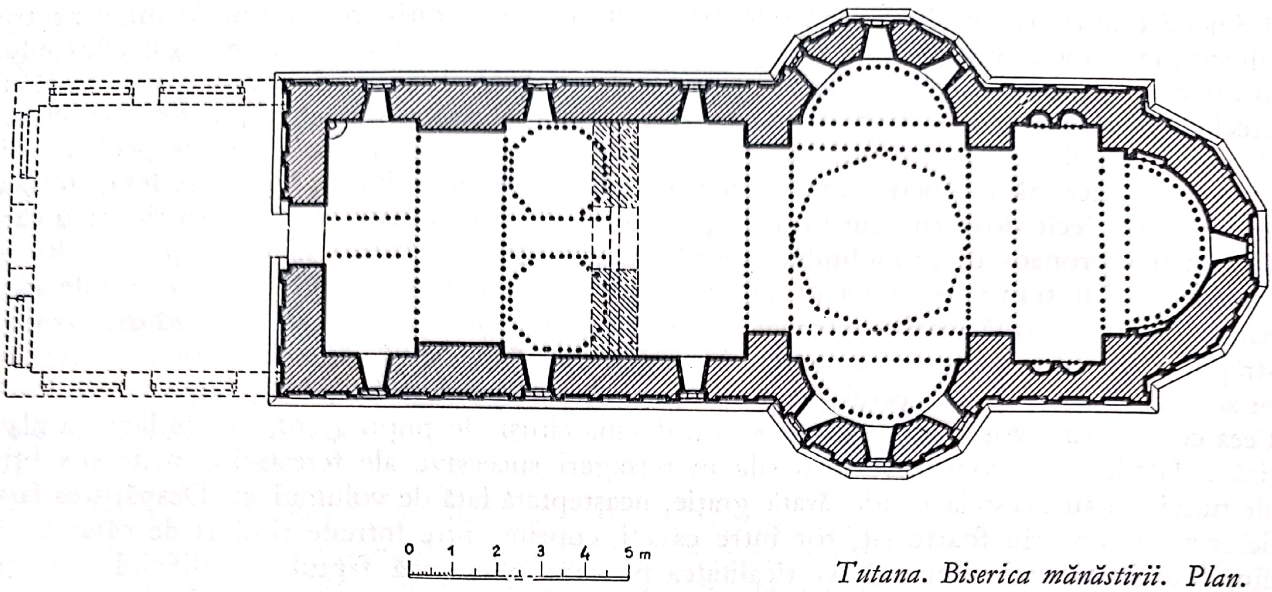
aceea a familiei ctitorilor; cei trei frați care, în vremea domniei lui Basarab-Neagoe, au zidit monumentul, făceau parte din una dintre cele mai de seamă familii ale boierimii mijlocii. Ei construiseră acest edificiu pentru a servi de lăcaș de cult al unei mănăstiri care — date fiind marile conflicte între domnie și feudali ce încep îndată și în cursul cărora unul dintre frați își va pierde capul — rămîne timp de o generație în părăsire. Cînd nepoții unuia din primii ctitori sînt pe cale de a-și dobîndi un loc de seamă în noua feudalitate de la sfîrșitul secolului, mănăstirea se desăvîrșește, iar bisericii ei i se adaugă exonartexul azi dispărut. În sfîrșit, cînd aceștia — cei trei frați Buzești, binecunoscuții dregători ai lui Mihai Viteazul — ajung printre cei mai puternici feudali ai vremii, monumentul își capătă și podoaba de pictură.



Căluiu. Biserica mănăstirii. Plan.

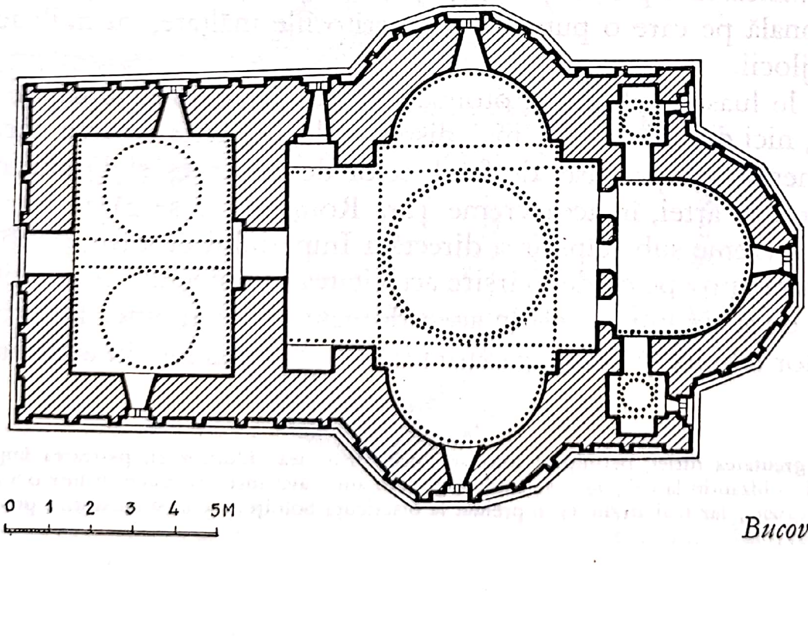
Edificiul este conceput altfel decît cele prezentate pînă aci; turla, neobișnuit de mare pentru dimensiunile monumentului, se sprijină pe două masive arce transversale pe axul edificiului și direct pe capetele dinspre interior ale celor două abside laterale, ce preiau astfel aci rolul arcelor longitudinale de la monumentele de tipul Coziei. Dacă absida altarului mai este legată de arcul estic de susținere a turlei printr-o scurtă travee, faptul nu se datorește decît nevoii de a păstra această încăpere suficient de mare pentru nevoile cultului; spre vest însă, nu mai avem a face decît doar cu scurtul spațiu, cuprins sub latul și masivul arc de susținere al turlei. Un mic pronaos dreptunghiular — cu lungimea egală cu lățimea naosului și cu boltirea, în semicilindru, transversal pe axul monumentului — precede naosul. Pe acest plan atît de adunat, edificiul se înalță masiv, puternic, încoronat de o monumentală turlă (cu zidurile groase, străpunse de 12 ferestre cu pronunțate retrageri spre interior și prezentînd astfel o secțiune orizontală în stea [1] ale cărei proporții impunătoare accentuează, încă, impresia de forță. Ceea ce face ca totuși monumentul să nu devină cîtuși de puțin greoi, este judicioasa plastică a fațadelor bicrome. Deschiderile în retrageri succesive ale ferestrelor înalte și subțiri ale turlei îi dau acesteia o adevărată grație, neașteptată față de volumul ei. Despărțirea fațadelor printr-un brîu foarte lat, tor între caveți, cuprins între întreite rînduri de cărămizi în dinți de fierăstrău, atenuează verticalitatea pe care o creează faptul că edificiul pornește de pe un plan atît de adunat. Același efect de accentuare a orizontalelor îl creează și ritmarea fațadelor cu firide; acestea sînt, în registrul superior, foarte largi și terminate în arcaturi geminate, sprijinite pe laturi de pilaștri cu secțiunea în unghiuri drepte, iar la punctul de întîlnire, pe console; în registrul inferior, pilaștrii — corespunzători acelora din cel superior — unesc brîul cu soclul. Paramentul e constituit din imitația aparatului în piatră fățuită și cărămidă, asizele dintre fîșiile tencuite fiind aci în număr de două.
Cu excepționala sa monumentalitate și cu perfecta adecvare a decorației la jocul său de volume, monumentul constituie unul din cele mai caracteristice exemple de măiestrie cu care se putea construi în cărămidă, în Țara Românească a primei jumătăți a secolului al XVI-lea și, totodată, de calitatea artistică excepțională pe care o puteau atinge ctitoriile înălțate, cu mijloace mai modeste, de către feudalii mijlocii.
Formele extrem de grave pe care le luase exploatarea otomană în cea de a doua jumătate a secolului al XVI-lea fac ca, acum, nici domnia să nu mai dispună de bogatele resurse necesare pentru ridicarea unor monumente somptuoase, de felul celor de la Argeș și Dealu, de pildă. Totodată, din punct de vedere al artei, în acea vreme Țara Românească se găsea într-o relativă izolare; aflate acum de atîta vreme sub stăpînirea directă a Imperiului otoman, popoarele ortodoxe din Orient își încetaseră aproape cu desăvîrșire activitatea în domeniul construirii de monumente religioase, așa încît de schimburi cu ele în acest domeniu nu mai putea fi vorba. Reduși astfel la folosirea procedeelor tehnice și artistice existente încă mai dinainte în cuprinsul

[1] Secțiunea în stea era menită să ușureze din greutatea turlei, permițînd totodată, prin grosimea zidurilor ei, păstrarea împingerilor calotei în cuprinsul acestora. Procedeul — bizantin la origine — se întîlnește, cum am arătat mai sus, mai întîi într-o formă mai puțin dezvoltată, la turla bisericii mari a Coziei, iar mai tîrziu va fi preluat la bisericuța bolniței aceleiași mănăstiri, precum și la numeroase alte monumente.

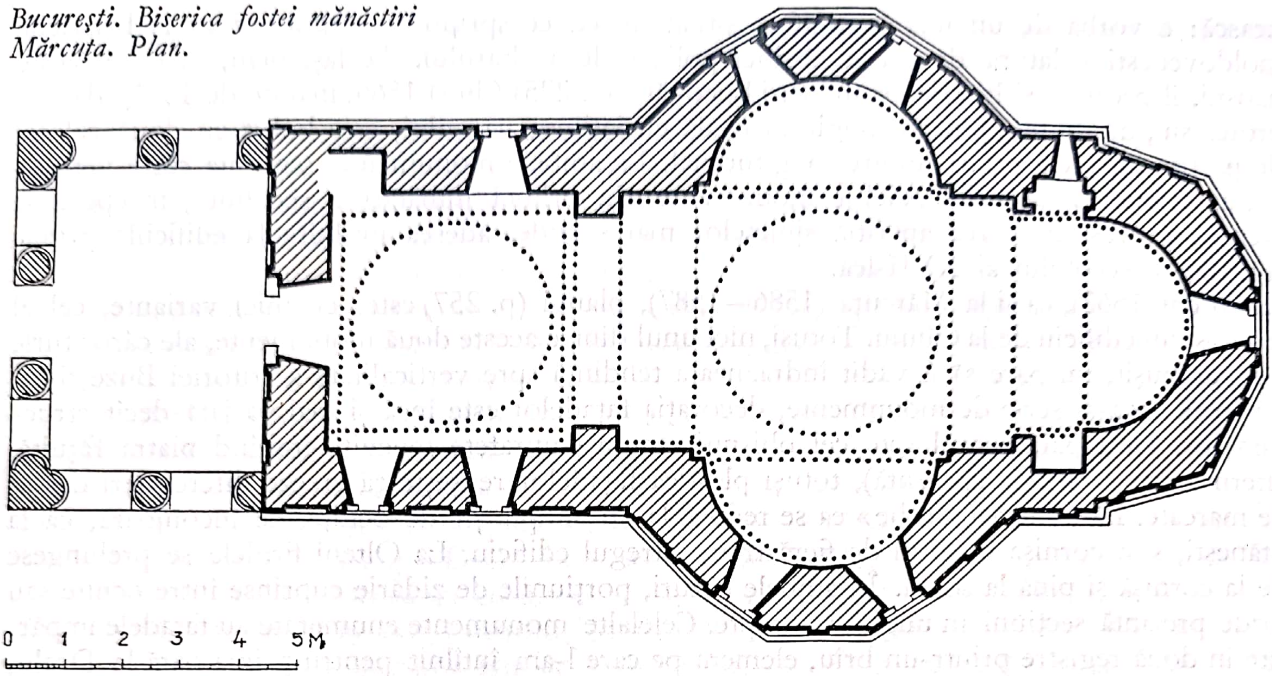


Tutana. Biserica mănăstirii. Plan.

Țării Românești, meșterii constructori nu și-au încetat totuși căutările în vederea creării — cu mijloacele materiale modeste ce le erau acum puse la dispoziție de către ctitori — a unor mereu noi tipuri de monumente religioase. Deși încercările de a transpune în cărămidă — totdeauna, însă, cu unele mărunte modificări — edificiile de seamă ale primei jumătăți a secolului (ca biserica de la Dealu sau cea a mănăstirii Argeșului, de pildă) nu lipsesc, cele mai multe din aceste căutări urmăreau combinarea, într-o nouă formă, a elementelor de mai



Bucovăț. Biserica. Plan.



București. Biserica fostei mănăstiri Mărcuța. Plan.

de mult întîlnite în cuprinsul monumentelor anterioare. Acestea ofereau meșterilor un repertoriu de procedee tehnice și forme artistice îndeajuns de bogat, pentru ca ei să poată răspunde cerințelor (foarte modeste în raport cu trecutul), ale momentului. Astfel, această perioadă — deși nu aduce inovații esențiale — rămîne totuși, prin necontenitele reluări, prelucrări ale elementelor oferite de monumentele mai vechi, una dintre cele mai însemnate — dacă nu chiar *cea mai însemnată* — din întreaga evoluție a arhitecturii muntenești.

Pentru biserica mănăstirii « Sfînta Treime » (1568?) din București — cunoscută azi sub numele de « Radu Vodă », după voievodul care a refăcut-o parțial în 1613—1614 — s-a luat, cum s-a arătat, ca model (cu destul de puține modificări) structura bisericii mănăstirii Argeșului; iar biserica mănăstirii Tutana (1589) — azi cu boltirile căzute — reprezenta o variantă a celei de la Dealu.

« Curtea Veche » (1559?), biserica fostei reședințe domnești din București, îmbină elemente din structura bisericilor de tipul Coziei[1], cu altele ce o apropie de Tismana: traveea ce precede altarul e mai îngustă decît naosul; proscomidia și diaconicul constituie încăperi (nu simple firide), aci însă *mai joase* decît absida altarului. Merită a fi semnalat și faptul că aici întîlnim cea mai veche folosire sigură a contraforților la un monument din Țara Românească

[1] Acestea sînt: boltirea longitudinală, în semicilindru, a pronaosului, păstrarea celor două nișe din pereții laterali ai naosului, situate la vest de baza turlei; trecerea de la planul patrat al acestei baze la cel circular al tamburului, prin intermediul pandantivilor etc.

nească: e vorba de un mic contrafort situat în ax, ce sprijinea — întocmai ca la bisericile moldovenești — latura de est a absidei poligonale a altarului. Același plan, în ce privește naosul, îl prezintă și biserica mănăstirii Bucovăț (fig. 225) (după 1566, înainte de 1571), dar aci pronaosul, un dreptunghi cu lungimea egală cu lățimea naosului, este boltit cu două calote, despărțite între ele printr-un arc longitudinal. La ambele monumente, tendința către verticalitate, caracteristică principalelor monumente ale primei jumătăți a secolului, începe a se atenua, prevestind parcă apariția siluetelor mai scunde, adesea întîlnite la edificiile primei jumătăți a secolului al XVII-lea.

La Olteni (1562), ca și la Mărcuța (1586—1587), planul (p. 257) este, cu mici variante, cel al frumosului edificiu de la Căluiu. Totuși, nici unul dintre aceste două monumente, ale căror turle s-au prăbușit, nu pare să fi vădit îndrăzneața tendință spre verticalitate a ctitoriei Buzeștilor. La toată această serie de monumente, decorația fațadelor este încă și mai variată decît structura lor. Deși paramentul este cel obișnuit acum (suprafețe tencuite imitînd piatra fățuită, alternate cu cărămidă aparentă), totuși plastica fațadelor reușește să creeze diferențieri destul de marcate. La « Curtea Veche » ea se reduce la un simplu șir de ocnițe, ce înconjoară, ca la Stănești, sub cornișa în dinți de fierăstrău, întregul edificiu. La Olteni firidele se prelungesc de la cornișă și pînă la soclu. În ambele cazuri, porțiunile de zidărie cuprinse între ocnițe sau firide prezintă secțiuni în unghiuri drepte. Celelalte monumente enumerate au fațadele împărțite în două registre printr-un brîu, element pe care l-am întîlnit pentru prima oară la Dealu, iar transpus în cărămidă, la Căluiu. Dar și în ce privește tratarea acestui element, fiecare dintre monumente ne oferă altă variantă: el poate fi un tor subliniat de un dublu rînd de dinți de fierăstrău (Bucovăț) sau un tor între caveți (Tutana, Mărcuța) etc. Arcadele ce ritmează registrele prezintă și ele deosebiri marcate: la Bucovăț ambele registre sînt decorate cu șiruri — necorespunzătoare între ele — de firide, în accentuată retragere față de suprafața zidurilor și terminate în partea superioară cu arcade în plin cintru (ușor retrase față de aceeași suprafață), sprijinite de pilaștri cu secțiunea în unghiuri drepte; la Mărcuța arcadele în plin cintru se sprijină, în ambele registre, pe suporți ce au căpătat formele rotunjite ale unor colonete geminate angajate, iar la Tutana, aceleași forme apar numai în registrul superior, cel inferior prezentînd pilaștri cu secțiunea în unghiuri drepte. O mențiune deosebită merită și formele rotunjite ce se vădesc, la Mărcuța, și în profilele foarte bogate ale cornișei și soclului, pentru a căror realizare s-au întrebuințat cărămizile de forme speciale, de felul celor folosite, încă la începutul veacului, la construcțiile de la Snagov sau Mitropolia din Tîrgoviște. Cum se poate observa deci, în linii generale, plastica fațadelor se îmbogățește treptat, în ultima parte a epocii de care ne ocupăm remarcîndu-se o predilecție pentru folosirea unor profile și secțiuni din ce în ce mai rotunjite.

Ultimul și cel mai de seamă monument din această serie este biserica mănăstirii « Mihai Vodă » din București (clădită între 1589—1591) de către viitorul domn Mihai Viteazul. În linii mari, planul (p. 260) folosit este cel întîlnit la « Curtea Veche » și Bucovăț, cu deosebirea că cele două încăperi ce flanchează altarul sînt acum de aceeași înălțime cu acesta și încoronate fiecare de cîte o mică turlă. Turla mare a naosului — octogonală atît la interior cît și la exterior — este sprijinită pe pandantivi. O însemnată inovație ne întîmpină la despărțirea naosului de pronaosul

de plan pătrat și boltit longitudinal, în semicilindru: în locul zidului plin, întîlnit în mod obișnuit pînă acum, aci despărțirea — azi dispărută — se făcea prin trei arcade sprijinite de doi stîlpi, procedeu ce nu pare a fi fără legătură cu soluția, întrucîtva similară, adoptată încă în primul sfert al secolului, la biserica mănăstirii Argeșului. Plastica fațadelor, înviorate de aparatul bicrom ca și la monumentele anterioare, este cu totul asemănătoare cu cea de la Mărcuța, excepție făcînd cornișa, ceva mai bogată, și soclul, ceva mai simplu. Ceea ce distinge acest edificiu de celelalte monumente din aceeași serie sînt proporțiile sale armonioase, el fiind și ultimul la care, deși atenuată, tendința spre verticalitate mai este încă ușor vizibilă. Două monumente din această a doua jumătate a veacului al XVI-lea merită și ele o deosebită atenție: biserica mănăstirii Cobia (1572) și biserica domnească din Tîrgoviște (1583).

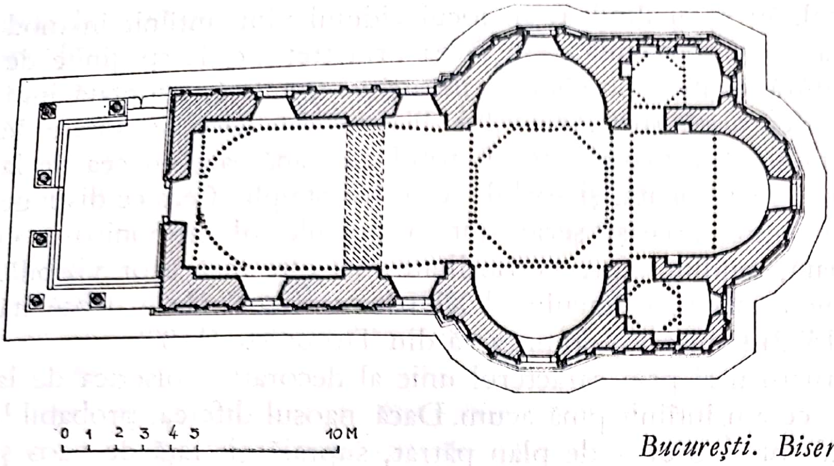
Prin îndrăzneala de concepție a structurii și prin caracterul unic al decorației, biserica de la Cobia (p. 260) se deosebește de tot ce am întîlnit pînă acum. Dacă naosul diferea, probabil [1], puțin de cel al Căluiului, în schimb pronaosul — de plan pătrat, supralărgit față de naos și încununat de trei turle, rezemate de pereții încăperii și pe un sistem de arce ce legau acești pereți cu doi stîlpi dispuși într-un plan transversal — își are desigur izvorul de inspirație în încăperile similare de la Argeș și Dealu. Sistemul de arce pe stîlpi amintit împărțea pronaosul în două travei inegale. Deasupra celei mai mari, estică, se înalță turla mare a acestei încăperi, sprijinită pe careul pe care-l formau, de trei părți, arcele ce uneau cei doi stîlpi amintiți, între ei și cu peretele despărțitor față de naos, iar de cea de a patra, de acesta din urmă. Traveea de vest, mai mică, cuprinsă între cele trei arcade pe stîlpi și peretele vest al încăperii, era împărțită în două pătrate egale — încununate fiecare cu cîte o turlă mai mică — printr-un foarte lat arc, sprijinit pe peretele de vest și pe arcul dintre stîlpi. Cum se vede, pentru prima dintre travei, soluția era asemănătoare cu cea de la mănăstirea Argeșului; pentru cea de a doua, cu cea de la Dealu.

La exterior, (deși turlele lipsesc astăzi), după cîte putem judeca din înălțimea zidurilor exterioare — accentuată încă de lungile firide ce se înalță de pe soclul scund și simplu și se termină, sub cornișe, cu arcade în plin cintru — monumentul prezenta tendința spre verticalitate remarcată la aproape toate monumentele de seamă ale acestui veac. Dacă plastica fațadelor (amintind de cea de la bolnița Coziei și Olteni) nu prezintă nici o noutate, în schimb, paramentul de cărămidă smălțuită în diferite nuanțe de verde, învîrstate la întîmplare cu albastru și galben, constituie — atît prin materialul folosit, cît și prin reușitul efect de policromie — un caz unic în arhitectura munteană.

Biserica Domnească din Tîrgoviște (zidită de Petru Cercel în 1583) este ultimul dintre monumentele în cruce greacă înscrisă cunoscute în Țara Românească (p. 261). Aci, absidiolele proscomidiei și diaconiconului sînt mai joase decît absida altarului și boltite cu semicilindri longitudinali; suprafețele pătrate dintre brațele crucii sînt acoperite cu calote, iar brațele de nord și sud se termină în timpane. Întocmai ca la mitropolia din aceeași localitate, două mici turle acoperă

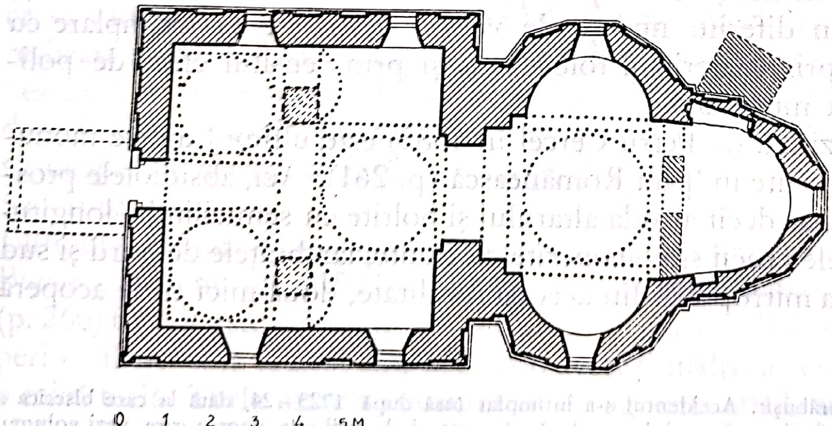
[1] Întregul sistem de boltire al edificiului e azi prăbușit. Accidentul s-a întîmplat însă după 1723—24, dată la care biserica a fost reprezentată, cu toate cele patru turle, în reliefurile ce împodobesc cele două canaturi ale ușii sale, pentru care, vezi volumul următor.

Scanned with OKEN Scanner



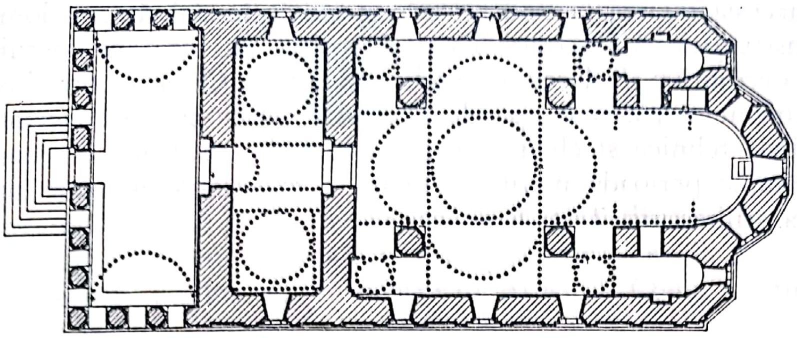
București. Biserica fostei mănăstiri Mihai Vodă. Plan

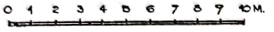
pronaosul care este precedat de un scurt pridvor, dreptunghiular ca plan, cu lungimea cît lățimea pronaosului, boltit cu un semicilindru transversal pe ax și sprijinit pe stîlpi de zidărie. Cercetări recente au dovedit că acest element al construcției — considerat pînă acum ca un adaos ulterior — este organic legat de restul edificiului, fiind deci contemporan cu acesta. Constatarea are o deosebită însemnătate: ea nu vine numai să schimbe cronologia îndeobște acceptată a apariției acestui tip de pridvor, ci să pună într-o nouă lumină însăși problema originii lui. Legătura între acest pridvor și pridvoarele mari, tot pe stîlpi de zidărie, de la Snagov și mitropolia din Tîrgoviște, vizibilă nu numai în materialul folosit pentru construirea stîlpilor (cărămida), ci și în secțiunea octogonală a acestora (aidoma cu cea a stîlpilor celor mai estici ai pridvorului de la Snagov) — deși indiscutabilă — este numai formală: rostul pe care îl are pridvorul de la Biserica Domnească este cu totul altul decît cel pe care-l aveau marile pridvoare menționate. Nu mai este vorba de o încăpere de cult, sau eventual menită să mărească cuprinsul bisericii, ci de una destinată să protejeze mai ales intrarea, iar în funcție



Cobia. Biserica mănăstirii. Plan.

Scanned with OKEN Scanner





Tîrgoviște. Biserica Domnească. Plan.

de acest scop sînt atît dimensiunile, cît și structura ei. Prin acest rol de protejare a intrării — evidențiat și de faptul că acoperișul său se menține sub cornișa pronaosului — pridvorul Bisericii Domnești din Tîrgoviște se apropie de micul pridvor de lemn pe care l-am remarcat la modestul monument al bolniței Bistriței, din prima jumătate a secolului și, ca atare, putem crede că pridvorul pe stîlpi de zidărie de tipul celui întîlnit pentru prima oară în 1583 aci (tip ce va deveni frecvent în secolul următor), nu este decît transpunerea în zidărie, sub influența marilor pridvoare athonite imitate la noi, a unui element constatat, în lemn, la monumente religioase cu cinci decenii anterioare, dar folosit încă mult mai înainte, în arhitectura laică.

Despre complexele de clădiri monastice din prima jumătate a secolului al XVI-lea nu avem știri sigure; de abia dacă izvoarele narative ne informează că — așa cum era de așteptat — unele dintre ele erau înconjurate cu incinte ale căror ziduri le puteau asigura măcar o relativă posibilitate de apărare. Pentru cea de a doua jumătate a secolului, nu numai că un izvor istoric ne informează precis că, la Stănești (probabil din 1586—1587) și la Căluiul (probabil de la 1588), se construiseră corpuri de chilii adosate zidului de incintă (cel puțin pe una din laturile acesteia) și precedate de galerii deschise pe arcade sprijinite pe stîlpi de cărămidă, (în ambele cazuri dispărute), ci ni s-a păstrat chiar un exemplar de asemenea galerii, situate la nivelul solului, la Comana (către 1588) (fig. 228). Faptul că, pentru primele două exemple izvorul amintit ne indică precis că meșterii constructori au fost «nemți» (desigur sași), ca și acela că, la Comana, stîlpii sînt cilindrici, ne-ar îndreptăți să credem că în aceste cazuri cel puțin, avem a face nu cu un împrumut din centrele monastice ortodoxe, ci cu prelucrări locale ale galeriilor atît de frecvent folosite în arhitectura Renașterii apusene. În lumina celor arătate pînă aci, cea de a doua parte a secolului al XV-lea (aproape necunoscută din punct de vedere artistic) și întregul secol al XVI-lea apar totodată și ca marea perioadă de adaptare la condițiile naturale ale Țării Românești, ca și la cele economice și sociale ale vremii, a unor elemente venite din afară, dar și ca epoca valorificării în arta religioasă a unor elemente

tradiționale în aceste regiuni. În aceeași vreme, pentru nevoile specifice feudalității și domniei muntene, s-au creat soluții constructive cu totul noi și s-au dezvoltat, într-un sens specific Țării Românești, unele procedee decorative de largă răspîndire în întreg Orientul ortodox. Deși, prin numărul mare al monumentelor păstrate, epocile ulterioare întrec cu mult această perioadă; deși, uneori, prin reușitele tehnice și chiar artistice, ele tind a o egala, cu toate acestea, tot secolul al XVI-lea rămîne perioada marilor căutări, a experiențelor celor mai îndrăznețe, din întreaga evoluție a arhitecturii Țării Românești.

Pictura

Dispariția monumentelor din secolul al XV-lea face imposibilă urmărirea procesului de evoluție a picturii din Țara Românească între sfîrșitul veacului al XIV-lea și începutul celui de-al XVI-lea. Totodată, puținele ansambluri sau fragmente păstrate din pictura acestui din urmă secol — majoritatea au suferit repictări succesive sau degradări iremediabile — nu sînt în măsură să dea o imagine suficient de clară nici a valorii generale artistice a acestei arte, nici a evoluției sale în decursul unui veac. Astfel, în stadiul actual al posibilităților de cercetare, o sinteză asupra picturii Țării Românești din secolul al XVI-lea nu poate fi decît incompletă. Cele ce urmează nu oferă, în consecință, cititorului decît unele considerații de ansamblu asupra acestei arte.

Politica panortodoxă a lui Neagoe Basarab; legăturile de familie între voievozii și feudalii munteni și sîrbi; prestigiul spiritual și artistic pe care Athosul îl păstra asupra țărilor ortodoxe; prezența pe pămîntul românesc a meșterilor itineranți sau refugiați din întreaga lume balcanică, intensa circulație a icoanelor; toate acestea pot explica, într-o bună măsură, comunitatea limbajului pictural din țările ortodoxe, limbaj crescut și menținut pe fondul aceleiași puternice tradiții artistice. Introducerea tiparului; prezența în fruntea bisericii muntene a unui Nifon — fost patriarh ecumenic — a unui Maxim Brancovici, înrudit cu doamna lui Neagoe Basarab; a unei personalități ca Macarie ș.a., dovedesc strădania (reflectată în scrieri, tipărituri, traduceri și mai ales în ctitorii) a unora dintre voievozii și marii feudali de a da țării — folosind și moștenirea culturii ortodoxe a statelor din sudul Dunării — un nivel cultural și realizări artistice demne de marea tradiție bizantină încă vie în toate țările din Balcani. Domni ca Radu cel Mare sau Neagoe Basarab, ale căror fastuoase ctitorii sînt rezultatul unor experiențe ce trebuie să fi reprezentat o *summa* a cunoștințelor tehnice și artistice a lumii ortodoxe a timpului, se vor fi adresat și pentru decorarea cu pictură, a monumentelor ridicate din porunca lor, unor meșteri zugravi a căror experiență și renume nu puteau fi mai prejos decît cea a constructorilor și cioplitorilor în piatră. Ni s-au păstrat numele cîtorva dintre zugravii români sau balcanici, ce profesau o artă în care tradiția bizantină, acuma închisă în forme devenite canon, fie că îmbracă haina aulică a unei arte de curte, fie că

reflectă unul sau altul din mediile artistice care păstrau tradiția diferitelor școli de pictură mai vechi. Români, cum au fost Dumitru și Chirtop, pictorii de la Bistrița Craioveștilor, Jitian și Stanciul, de la Dealu, sau Mina zugravul de la Căluiu, sîrbi, poate, ca Dobromir, autorul frescelor de la Dealu și Argeș, sau Maxim și Radoslav de la Bolnița Coziei, toți aceștia — artiști cu școală, desenatori abili, adesea buni coloriști — nu inovează, nu sînt creatorii unei școli de artă, cu atît mai puțin ai unui stil, ci purtătorii și transmițătorii — mai înzestrați sau mai puțin înzestrați — în maniere diferite, după mediul artistic în care își făcuseră ucenicia — ai tradiției bizantine încă puternice, deși în declin artistic și pe baza căreia se vor dezvolta de aci înainte, în centre ca Athosul, Creta, Epirul, Tesalia, ș.a., premizele picturii post-bizantine.

Greu de definit în aspectele sale esențiale fără aprofundate studii comparative ce lipsesc încă, pictura post-bizantină reprezintă stadiul final al unei tradiții îndelungate și extrem de puternice care supraviețuia în virtutea prestigiosului său trecut. Această pictură reprezenta însă pentru popoarele Sud-Estului european o puternică legătură cu trecutul și totodată unicul limbaj comun — simbolic — prin care se menținea viu același ideal de libertate spirituală și culturală. Solidare, în această privință, cu vasta comunitate balcanică, țările românești își vor exprima și ele, prin pictură, același ideal, în forme diferite însă în Moldova și în Țara Românească. Dacă despre pictura Țării Românești din veacul al XVI-lea nu se poate spune că reprezintă un efort de căutare în vederea exprimării, pe dimensiuni proprii, a unei creații românești, ea nu rămîne totuși un corp străin în ansamblul artei muntenești a timpului. Comanda unui Neagoe Basarab la Argeș, sau cea a Craioveștilor la Bistrița, semnificația unei picturi ca cea de la Bolnița Coziei sau de la Stănești, reflectă nu numai mentalitatea și nivelul material, ci și diferitele puncte de vedere ale ctitorilor. Aceștia au avut pentru pictură, ca și pentru arhitectură, un program care corespundea cu stadiul de evoluție specific societății muntenești a timpului. Faptul apare evident atît în concepția care a prezidat la portretele pictate ale acestor ctitori — concepție diferită la voievozi și la marii feudali ai vremii — cît și în reprezentarea diferiților sfinți, patroni sau preferați, ai ctitorilor. Iar dacă eclectismul stilistic reflectă viziunea contemporană, comună țărilor sud-estului european — fapt însemnat pentru înțelegerea realităților culturale ale țărilor de tradiție ortodoxă — specificul locului pe care îl exprimă mai ales tabloul ctitoricesc dovedește că, dincolo de formulele-canon legiferate de tradiție, străbate tendința de a defini cît mai real, cît mai expresiv, societatea și cultura Țării Românești din acea vreme.

În lumina acestor constatări se poate vorbi de orientarea dublă, dar paralelă, a picturii muntenești din veacul al XVI-lea: pe de o parte, integrarea ei firească în formele de artă comune țărilor ortodoxe din Balcani, în vremea atît de just și plastic caracterizată de Nicolae Iorga în formula « Byzance après Byzance » — și pe de alta, tendința precisă de a marca într-un asemenea vast context, dincolo de diversitatea caracterelor stilistice, ceea ce rămîne specific societății care își trăiește și își impune și în artă propria sa realitate.

Între pictura din pronaosul Coziei (cca 1391) și cea care decora odinioară biserica mănăstirii Argeșului (cca 1517—1526) nu se poate face vreo apropiere stilistică și cu atît mai puțin

Scanned with OKEN Scanner

vreuna de ordin cultural [1]. Cele două ansambluri reflectă mentalități diferite; primul, una specific medievală în care accentul cade — direct — pe sugerarea ascezei vieții monahale, celălalt, una în care a dispărut orice urmă de austeritate, semnificația reprezentărilor figurate fiind subsumată unei forme care nu solicită atît contemplația sau reflexiunea cît senzația vizuală, admirația.

În sala de muzeu care le adăpostește astăzi (Muzeul de artă al Republicii) personajele — laici și sfinți — puținele păstrate din ansamblul zugrăvit de Dobromir la biserica mănăstirii Argeșului: tabloul ctitoricesc (fig. 229), sfinți militari (fig. 230), sfînta Ana cu Fecioara în brațe, o *Deisis* (fig. 232) ș.a. apar de dimensiuni neobișnuite, în acord însă cu proporțiile interiorului celui mai impozant monument religios ridicat în lumea răsăritului ortodox al timpului. Cu trupuri puternic conturate, cu chipuri din a căror tipologie tradițională nu a mai rămas decît o reușită mască perfect statică — specifică însă, prin accentul de solemnitate propriu întregii creații datorate inițiativei lui Neagoe Basarab — toate aceste personaje sînt expresia unei arte intenționat și realizat hieratice. Puternic decorative, faldurile aurite ale sfinților militari sînt de forme variate și fanteziste; amplele mantii în multiple falduri sînt dublate, chiar triplate pe același parcurs, prin linii de o frumoasă și sigură, dar monotonă, caligrafie; ele cad moale vertical, sau sînt violent aruncate oblic, după cum gestul pe care vrea să-l sugereze pictorul trebuie să apară static sau în plin avînt. Repictat, în bună parte, tabloul votiv înfățișează pe Neagoe Basarab, pe doamna Despina și pe copiii lor. Într-o compoziție care va deveni prototip pentru mai toate reprezentările ulterioare muntenești de acest fel, acest tablou exemplifică explicit nu numai viziunea despre artă, ci și ambianța de la curtea acestui principe, mare patron al culturii și artei ortodoxe din Sud-Estul european.
Stilul acesta decorativ, în care o abilă repetare a formelor înlocuiește spontaneitatea, în care linia accentuată, încă suplă, dar aproape sterilă ca mijloc de creare a unei mai nuanțate expresivități, tinde către un puternic grafism, este expresia unui meșteșug mînuit cu măiestrie. Dar în această abilitate tehnică, necompensată de respirația largă și liberă a creației, se văd primele semne ale « academismului ». Această elegantă caligrafie pur formală rămîne, cu toată intenția de somptuozitate, una din caracteristicile picturii de la Argeș, vădită, de altfel, și în sculptura în piatră care decorează, ca o bogată pagină de manuscris oriental, fațadele monumentului. Ca și aceasta, pictura a ieșit din scara valorilor medievale și deschide, într-o formă — am spune — verbal solemnă, un nou orizont artistic ce va alimenta apoi, într-o bună măsură, gustul zugravilor lui Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu. Într-un ansamblu ca cel de la Hurezu vom regăsi mai tîrziu grafismul decorativ al desenului, o tipologie similară a figurilor, atmosfera de fast liniar și cromatic ce stă la baza artei, atît a lui Basarab Neagoe, cît și a urmașului său și întru veleitate ctitoricească: vodă Constantin Basarab Brînco-

[1] Ipoteze mai vechi și chiar părerea mai recentă a prof. V. Vătășianu, *Istoria artei feudale în țările române*, București, 1958, p. 842, că pictura bisericii din Kremicovci (R.P. Bulgaria) s-ar datora lui Radu cel Mare, sînt astăzi infirmate (V. Stamen Mihailov, *Portrait du donateur de l'église du monastère de Kremikovci à la lumière des liens cultureles bulgaro-roumains pendant le XV*[e] *siècle* (în limba bulgară), în Arheologia, Sofia, an. II, nr. 3, 1962, p. 23—29).

veanu. Pictura recent descoperită de pe stîlpii din naosul mănăstirii sîrbești de la Kruședol confirmă ipoteza formației sîrbești a meșterului de la Argeș.

Prezența — rară în iconografia ortodoxă — a sfîntului Sebastian, ca și unele accesorii ale acestei reprezentări, par a fi — alături de anumite trăsături de stil — rezultatul unor îndepărtate ecouri ale picturii apusene pătrunse, din Dalmația, prin meșteri sîrbi pînă în Țara Românească [1]. Reprezentarea printre ctitori a unui principie sîrb [2]—fapt unic în toată pictura medievală românească — confirmă, ca și icoanele comandate de doamna Despina și daniile făcute mănăstirilor sîrbești, strînsele și activele legături artistice pe care soția voievodului le păstrase cu țara ei de baștină și totodată prestigiul de care se bucura, pe atunci, în lumea marilor feudali munteni, tradiția culturală și artistică sîrbească. Pe linia aceleiași tradiții se înscriu atît introducerea prin intermediul unui călugăr muntenegrean a tiparului în limba slavă, cît și prezența în Scaunul Mitropoliei Ungro-Vlahiei a unor ierarhi de origine sîrbă, ca Maxim (cca 1505—1512) și Macarie (cca 1515—1521), presupus a fi același cu tipograful sus amintit.

Contemporan cu cel de la Argeș, ansamblul pictat între 1523—1529 [3] la Bolnița Bistriței Craioveștilor a fost greșit considerat de istoriografia de artă mai veche ca lipsit de valoare artistică. Foarte întunecată azi, această pictură atît de perfect adaptată dimensiunilor reduse ale monumentului, nu se poate descifra decît în mică măsură [4]. Așezate frontal la șir, imaginile sfinților care, ținînd rotulus-uri desfășurate, înconjoară registrul inferior al naosului, amintesc nu numai de iconografia, dar și de stilul picturii din pronaosul bisericii mari a mănăstirii Cozia.

Pe trupuri înalte, capetele mici, chipurile încadrate de nimburi mari, înaltele frunți dezgolite, cu tîmple strîmte și ochi mici sub arcade puternic arcuite, cu obrazul supt și descărnat, cu bărbi lungi care accentuează verticalitatea statică a figurilor frontale, sfinții pustnici sînt reprezentați într-un stil ce vădește spiritul auster în care a fost concepută zugrăvirea monumentului. Cu tot grafismul accentuat, pictura din Bolnița Bistriței (fig. 234) rămîne încă plină de o comunicativă sensibilitate. Din punct de vedere artistic este una din reușitele realizări ale picturii Țării Românești.

Nimic din această artă austeră nu amintește de solemnitatea de la Argeș. Avem a face cu două viziuni diferite: una la Argeș, în care accentul de somptuozitate se datorește unui sentiment al aulicului imprimat de ctitor și în vederea destinației pe care acesta a dat-o monumentului, cealaltă la Bistrița, tradițională în formă, medievală ca simțire. În contrast cu austeritatea picturii de la Bistrița, pictura de « aparat », atît de ușor inteligibilă, de la Argeș, marchează, pentru prima dată în Țara Românească, încercarea de a exprima — cu ajutorul

[1] S. Radojcic, *Les Maitres de l'ancienne peinture serbe*, Belgrad, 1955 (în limba sîrbă cu rezumat francez).

[2] În palatul episcopiei din Rîmnic se păstrează un fragment de frescă de la Arges, reprezentînd un cap nimbat. Chipul, coroana, tipul specific de stilizare liniară trimit la opera unui meșter de școală sîrbească care a reprezentat aci pe cneazul sîrb Lazăr.

[3] Datarea picturii s-a făcut pe baza reprezentării ctitorului, marele ban Barbu Craiovescu, după călugărirea sa.

[4] Pereții naosului sînt împărțiți în două registre (pînă la nașterea bolții semicilindrice): în cel superior sînt reprezentate scene din viața și patimile lui Isus, în cel inferior sfinți, printre care Eftimie, Maxim, Ilarion, sfinții naționali sîrbi — Sava și Simion — (cea mai veche reprezentare cunoscută a acestora în pictura murală din țara noastră), sfîntul Pahomie al cărui nume îl va purta ctitorul la călugărirea sa, sfinții Constantin și Elena. ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

unui limbaj care, pe teme tradiționale, este înnoit ca formă — o nouă etapă de artă, ce reflectă realități culturale înnoitoare față de trecut. Un interes pentru exprimarea frumuseții profane se manifestă și în pictura religioasă care astfel se îndreaptă către emanciparea de constrîngere, aproape legiferată, a unei îndelungi tradiții formale. Procesul de evoluție pe această linie se face în Țara Românească încet, începînd din veacul al XVI-lea și el nu se va desăvîrși decît spre sfîrșitul celui următor.

În 1542—1543 se zugrăvea Bolnița Coziei. O inscripție care înconjoară pereții pridvorului indică numele meșterului Maxim, zugravului Radoslav și fiului său David, care, sub supravegherea ispravnicului Stroe — al cărui viguros portret este reprezentat pe peretele de nord al aceleiași încăperi — au pictat acest ansamblu, cel mai complet și mai bine păstrat din toată pictura muntenească a veacului al XVI-lea.

Repartiția iconografică este cea mai veche din cîte s-au păstrat integral din pictura muntenească a veacului al XVI-lea; cu deosebiri de detaliu ea va rămîne aceeași pînă la începutul secolului al XVIII-lea. În altar apar, pentru întîia oară, pe lîngă reprezentările obișnuite, scene din viața sfintei Maria; pe tamburul turlei sînt reprezentări de papi și episcopi; pe arcurile dintre pandantivi, *Mandilionul* (est), *Keramionul* (vest), *Tetramorful* (sud), *Hetimasia* (nord), care se vor regăsi de aci înainte, cu rare excepții, în majoritatea ansamblurilor de pictură muntenească. În naos sînt reprezentate, pe lîngă viața și patimile lui Isus, cîteva din minuni *(Vindecarea paraliticului, Vindecarea orbului* etc.*)*. În pridvor, deasupra intrării în naos, este zugrăvită *Filoxenia lui Avraam*, iar de o parte și de alta a ușii de intrare, în aceeași încăpere, sfinții Petru și Pavel (hramul bisericii). Tot în pridvor sînt figurate Acatistul Maicii Domnului și viața sf. Ioan Înaintemergătorul. Acest accent narativ — pe care l-am întîlnit și la ansamblul bisericii domnești din Curtea de Argeș — se va amplifica cu timpul și va constitui, către finele veacului al XVII-lea, una din trăsăturile caracteristice ale picturii medievale tîrzii din Țara Românească.

Pereții sînt împărțiți în trei registre, cele două superioare cu scene; cel inferior cu personaje în picioare. Desigur că zugravii care au împărțit în patru semicilindrele absidelor (în concă nu se află decît o singură scenă) nu au avut viziunea unei picturi monumentale. Totuși, atît pe suprafețele plane, cît și pe cele curbe, compozițiile se încadrează corect, proporționate dimensiunilor arhitecturii. Două scene: *Coborîrea de pe cruce* (absida nord) — (fig. 238) — compusă pe schema unui arc de cerc și remarcabilă prin firescul cu care sînt legate unul de altul personajele, și *Necredința lui Toma* (fig. 237) (absida sud), compusă pe lat, în ritmuri succesive care se desfășoară de la centru spre extremități, se desprind ca realizări reușite din ansamblul zugrăvit.

Tradiționala compoziție geometrică se menține, iar ansamblul vădește o cunoaștere sigură a mijloacelor de a distribui, în interiorul compoziției, accentele în așa fel încît nici o cezură vizuală între detaliu și ansamblu să nu fragmenteze expresivitatea integrală a scenei. Tot aci apare, pentru prima oară, un detaliu iconografic ce se va generaliza în pictura Țării Românești (foarte frecvent în pictura bulgară): în scena Împărtășirii (altar), Iuda întoarce spatele celorlalți apostoli și face gestul, violent marcat, de a scuipa împărtășania. Asemenea gesturi,

frapante prin realismul lor brutal, cum mai găsim și în mișcarea lui Isus urcînd pe cruce, pun un accent de un veridic neașteptat în acest static și rece ansamblu.

Detaliile picturii sînt puțin reușite. Dacă gesturile viguroase sînt corect subliniate și mișcarea, cu toate stîngăciile, puternic expresivă, în schimb, desenul este aspru, linia groasă, luminile excesive, faldurile hainelor monoton multiplicate, figurile prea puțin diferențiate.

Deosebiri evidente în calitatea artistică a scenelor indică o colaborare inegală: aceea a meșterului principal și cea a ucenicului. Primul desenează cu linii mai cursive, compuse mai limpede, folosește culori ceva mai calde; cel de-al doilea apasă penelul obținînd contururi dure, nu știe să diferențieze detaliile în interiorul unei compoziții, folosește culori reci și în general terne. Tonalitatea ansamblului rămîne totuși rece: verde-olive, cafeniu, brun, un albastru închis, cenușiu sînt culorile dominante, excesiv fragmentate de luminile albe, puternic liniare și de grelele contururi negre.

Arhitectura fundalurilor, chipurile, detaliile în maniera de a desena picioarele și îminile, în sfîrșit, motivul palmetei pe vrej meandric ce tivește, în altar și naos (ca și la Biserica Domnească din Curtea de Argeș), unghiurile zidurilor și decorează adeseori veșmintele, indică o îndelungată tradiție balcanică.

De curînd dată la lumină prin desprinderea frescelor din secolul al XVIII-lea ce o acopereau, pictura din pronaosul Tismanei (1563) și-a păstrat vie și proaspătă frumoasa-i intensitate cromatică. Coloritul, în care domină verdele viu, galbenul auriu, roșul portocaliu, un albastru intens și rozul, luminează întreaga încăpere.

Armonios distribuită și bine compusă; definită printr-un desen limpede, larg și suplu cu tot schematismul său; puternic grafică, dar sinceră și spontană, pictura de la Tismana face totuși parte din grupul stilistic căruia îi aparține cea de la mănăstirea Argeșului. Specific pentru arta ansamblului picturii din pronaosul Tismanei este caracterul ei ilustrativ. Detalii din scena I și a III-a a Bunei Vestiri, Întîlnirea la poarta de aur, scene din Acatist și Viețile Sfinților, evocă adesea atmosfera pitoresc narativă a unei picturi de gen. Personajele izolate, cu contururi simple și libere, petele mari de culoare, vii și armonios contrastante, figurile feminin grațioase, gesturile rotunde și degajate, toate acestea dau impresia unor « croquis »-uri pentru scenografia unui spectacol. Caracterul profan al viziunii în care a fost realizată această pictură marchează, încă mai net decît la Argeș, îndepărtarea de tradiție. În vigoarea suplă a desenului, în vioiciunea francă și luminoasă a culorii, în schematismul reprezentării ce rămîne totuși comunicativă, mijește, încă îndepărtat, dar totuși perceptibil, o viziune nouă, aceea a unei arte care, spre finele veacului al XVIII-lea, va înflori, cu o atît de puternică originalitate și sevă locală, în pictura cu caracter popular a bisericilor din Oltenia. Detalii din scenele care compun Menologul: peisaje, arhitecturi de fundal, personaje (călăii în special) în plină și avîntată mișcare, cai ș.a. sugerează, prin dubla lor calitate — reală și feerică totodată — pictura, mai puțin a miniaturilor sau a icoanelor de tradiție bizantină, cît a cunoscutelor « Livres d'heures » apusene, pentru elementele realiste, sau a miniaturilor orientale, pentru cele feerice.

Prezența printre sfinții cuvioși a unui Petre Athonitul, Ioan din Rîla, Sava sfințitul ș.a., — puțin sau de loc obișnuită, în acel timp, în celelalte biserici de mănăstire din Țara Românească — vădește păstrarea tradiției întemeierii acestei mănăstiri și a strînselor relații cu lumea balcanică. Asemănări stilistice cu pictura de la Tismana se găsesc în foarte repictatul ansamblu al bisericii mănăstirii Snagovului. Aici însă avem de a face cu o artă mult mai formală, mai rece, mai inexpresivă.

Inegală ca tratare și cu numeroase repictări tîrzii — deci, mai greu de surprins în specificul ei — este pictura din mica biserică de schit de la Stănești, executată în 1537. Aci artistul ne-a lăsat — cu excepția cîtorva figuri de un desen fin — (Sf. Ioan Milostivul din diaconicon de pildă) — un ansamblu eclectic și complex din punct de vedere iconografic. Pe suprafețe mici, limitate de late benzi roșii, grupurile deslînate (ca în *Spălarea picioarelor*) sau stîngaci înghesuite (*Învierea lui Lazăr*, *Intrarea în Ierusalim*) sînt prea mari pentru cadrul în care se află așezate. Fondurile de arhitecturi sau munți nu reușesc să se adapteze scenelor și nici să le încadreze, accentuînd astfel lipsa de compunere a grupurilor și micimea personajelor. Acestea din urmă, mărunte, cu trupuri scurte și stîngaci viguroase, cu chipurile construite în trăsături mari și grele, cu gesturi abia începute, nu mai păstrează din tradiția bizantină decît unele trăsături formale. În fond, ele sînt tratate ca figuranți pentru înscenarea unui « mister » realizat într-o viziune în care tradiția s-a păstrat doar ca formă. Totuși, uneori, artistul, sau unul din artiștii care au zugrăvit Stăneștii, obține o reușită expresie a figurilor, o mișcare avîntată, ba chiar un vizibil elan liric, ca de exemplu în frumoasa reprezentare a evanghelistului Matei cu îngerul. Claritatea liniei și frecventa folosire a curbelor compensează, în parte, absența științei de a compune scenele, întocmai ca și coloritul neașteptat de cald, avînd transparența culorilor de apă: verde palid, roz, galben auriu, care se mai păstrează și par a reînvia cînd sînt luminate de mănunchiurile de raze ce pătrund cu zgîrcenie în această mică și întunecată biserică.

În pictura de la Bucovăț (1574) și de la Căluiu (fig. 241) (1596) nu se mai poate citi, din păcate, aproape nimic din decorul originar, acesta fiind acoperit cu zugrăveli mai noi, lipsite de valoare artistică. Ansamblul, vast și complex, de la Biserica Domnească din Tîrgoviște este și el repictat. Înlăturarea acestor zugrăveli tîrzii și sondajele executate de curînd nu au dat la iveală din pictura secolului al XVI-lea decît doar unele resturi, prea puține ca să ne ofere altceva decît prilejul de a regreta pierderea definitivă a unui valoros ansamblu de la sfîrșitul epocii de care ne ocupăm aci.

Formulele picturii postbizantine din Balcani — preluate și interpretate într-o gamă de expresii destul de variată — constituie, după cum am încercat să arătăm, temeiul stilistic al picturii Țării Românești din veacul al XVI-lea. Din punctul de vedere al formei, deci, pe care o îmbracă o iconografie încă tradițională, această artă rămîne o producție de serie, un fenomen nu de imitație, ci de repetiție. Dacă între somptuozitatea de la Argeș și « academismul » de la Bolnița Coziei; între tradiționalismul de la Bistrița și decorativismul de la Tismana sînt

și deosebiri de reușită artistică, există între toate aceste ansambluri pictate o înrudire ce provine din folosirea acelorași procedee tehnice, acelorași rețete stilistice.

Pe de altă parte, însă, cu toată această participare — în mare — la eclectismul artei postbizantine, pictura muntenească (murală și de icoane) vădește, în diversitatea ei stilistică, trăsături ce-i sînt proprii și care o diferențiază de creația contemporană a țărilor ortodoxe. Este probabil ca moștenirea secolului al XV-lea — pe care nu o mai putem azi urmări — să fi jucat un rol important în premisele cu care se deschide veacul al XVI-lea. Programul cultural al unui Neagoe Basarab, program fundamentat pe voința acestuia de a se manifesta ca protector al creștinătății ortodoxe, trebuie să fi contribuit la conturarea unor trăsături stilistice ale Țării Românești, al căror ecou va fi ajuns și în ținuturile din dreapta Dunării, îmbogățind, pe alocuri, chiar patrimoniul artistic al acestora. Cercetări în acest sens rămîn încă de făcut și abia atunci cînd — pe bază de adîncite studii comparative se va putea determina și aportul românesc în complexul artei balcanice, vom putea căpăta o imagine limpede a ponderei artistice pe care — dincolo de ceea ce a primit de la țările sud-dunărene [1] — pictura din Țara Românească a avut-o în arta balcanică a vremii.

Ca în toate țările din Balcani, pictura Țării Românești se dezvoltă pe un dublu plan: acela tradițional, cu caracterul său mănăstiresc, legat de trecut și acela mereu înnoit, laicizant, expresie a stadiului de gîndire și de cultură a societății românești a timpului.

S-ar putea pune întrebarea legitimă: de ce Moldova a reușit tocmai în acest timp una din creațiile nu numai cele mai artistice și mai bogate, mai originale și mai încărcate de semnificație națională din întreaga istorie a picturii de tradiție bizantină? Fenomenul de reflectare în artă a realităților social-economice și politice se confirmă aici o dată mai mult. Societatea muntenească a vremii era permanent turburată de lupte interne și externe; după moartea lui Neagoe Basarab și pînă la urcarea lui Mihai Viteazul în scaunul Țării Românești, se perindă voievozi mărunți, cu o viziune politică strîmtă, și a căror domnie se încheie repede și adeseori tragic. Pe de altă parte, dramaticul secol al XV-lea nu putuse lăsa celui următor — cum a fost cazul pentru Moldova — un stil închegat, în stare să se mențină și cu atît mai puțin să se înnoiască. Preluarea, în Țara Românească, a unei arte secătuite de putere creatoare, care era aceea a țărilor din dreapta Dunării, nu trebuie însă considerată ca un fenomen simplu, mecanic sau negativ; dimpotrivă, ea reprezintă lupta surdă, dar viguroasă, a unei țări de a-și menține, cu mijloacele pe care i le îngăduiau timpurile aspre, singura realizare stabilă, aceea pe care o găsea în vechea ei tradiție, cea a culturii bizantino-slave, aceeași pe care o păstraseră și țările vecine, acum politicește înglobate în Imperiul Otoman.

[1] Înrudiri stilistice între pictura de la Argeș și icoanele tîmplei de la mănăstirea Krušedol (Fruška Gora, R. F. Jugoslavia), (al cărei ctitor fusese Maxim Brancovici, fostul mitropolit sîrb al Țării Românești), pictată între anii 1509—1512, indică o origine comună, un stil înrudit. Atît relațiile strînse cu mănăstirea de la Krušedol, căreia doamna Despina i-a dăruit importante opere de artă, iar Neagoe Basarab ajutoare bănești, cît și asemănarea stilistică între cele două picturi au sugerat învățaților sîrbi Vojislav J. Djurič și Svetozar Radojčič că icoanele de la Krušedol ar putea fi opera unui artist român de școală athonită. (V. Djurič și S. Radojčič, *Icônes de yougoslavie*, Belgrad, 1961, p. 61, fig. 67 și S. Radojčič, *Raports artistiques serbo-roumains de la fin du XIVe jusqu'à la fin du XVIIe siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Yougoslavie*, în *Actes du colloque international des civilisations balcaniques, Commission nationale roumaine pour l'UNESCO, Sinaia*, 1962.

Dacă, în arhitectură, Țara Românească experimentează tocmai acum, aproape pe nesimțite, formele care se vor închega și răspîndi abia în secolul al XVII-lea într-o viziune stilistică unitară, în pictură fenomenul este oarecum diferit, tot atît de complex și mai greu de surprins. Semnificația lui nu trebuie căutată decît parțial în somptuoasele ctitorii voievodale de la începutul veacului. Arta acestora rămîne expresivă pentru o fază care nu are continuitate în timp și care nici nu reflectă întreaga realitate feudală muntenească în tot ce avea ea mai specific. Ceea ce a transmis posterității aulica pictură de la Argeș este caracterul profan și decorativ și sensul istoric — vădit aci pentru prima oară — pe care-l implică friza voievozilor din pronaos, friză ce concretiza, pentru prezentul vremii, legătura neîntreruptă cu trecutul. De aceea, reprezentarea ctitorilor joacă în pictura muntenească a secolului al XVI-lea un rol nu numai artistic, ci mai ales semnificativ pentru istoria culturii. Portretul laic, individual și de grup, marchează una dintre cele mai autentice și mai directe realități ale societății muntenești a timpului, exprimată nu numai prin arta, figurativă prin excelență, care este pictura, dar și în broderii, miniaturi și chiar în sculptura funerară. Pe această linie se vor contura, către finele veacului și într-o continuă dezvoltare, unele din trăsăturile specifice picturii medievale muntenești.

În portretele votive din Țara Românească sînt evidente două tendințe, exprimate, una de portretele voievodale, cealaltă de cele boierești. Caracterul aulic al reprezentărilor ctitorilor de la Argeș (fig. 229) se regăsește, simplificat, ca realizare, în portretele lui Mihai Viteazul și Petre Cercel de la Căluiu (fig. 242) de pildă. Cît de expresivă este această diferență de tratare se poate vedea limpede în cele două portrete, așezate aproape față în față, în pronaosul Bolniței Coziei: Mircea cel Bătrîn apare ca un cavaler medieval nu numai fiindcă era probabil copiat după cel — azi repictat — din biserica mare, ci și fiindcă reprezenta un mare voievod de odinioară, așa cum și-l închipuiau oamenii vremii; spătarul Stroe, figura viguroasă și neașteptat de vie în ansamblul atît de lipsit de comunicativitate a restului picturii, este reprezentantul unei categorii de boieri al căror prestigiu a pus adeseori în cumpănă pe cel voievodal. Tot astfel, între elegantele și aproape gracil frumoasele portrete, reprezentînd în naosul aceleiași biserici pe ctitori — portrete care evidențiază caracterul de epigoni al tuturor acestor voievozi pentru care scaunul domnesc nu mai reprezenta decît o carieră — și portretele atît de contemporane și de puternic vitale ale Mogoșeștilor și Buzeștilor de la Stănești sau de la Căluiu, se marchează clar nu numai ambianța politică a timpului, cu toate implicațiile ei, ci realitatea socială a vieții muntenești din veacul al XVI-lea. În fine, între figura nimbată — atît de caracteristic sîrbească — a personajului care figurează, la mănăstirea Argeșului, probabil pe cneazul sîrb Lazăr (fig. 233) și portretul de bătrîn cu plete albe și cu privirea atît de direct vie, de la Bolnița Bistriței, al marelui boier, acum călugărit, Barbu Craiovescu (fig. 235), sînt două lumi: una, tradițională, legată de Bizanț și de arta țărilor sud-dunărene; cealaltă, actuală, a realității românești; una solemnă și simbolică, cealaltă în afară de orice protocol. Portretul lui Barbu Craiovescu rămîne și din punct de vedere artistic cel mai reușit, fiind cel mai personal din galeria de portrete a picturii muntenești din secolul al XVI-lea, comparabil numai cu portretul moldovenesc, atît de viu și de realist al logofătului Ion Tăutul, din biserica de la Bălinești.

Chipuri prinse pe viu, documente prețioase pentru cunoașterea vieții materiale a timpului, oglindind mediul local în care autoritatea personală trebuie să se fi impus direct zugravilor, viguroase și reale, cîteva din portretele de ctitori din Țara Românească vădesc — dincolo de canonul impus picturii religioase și dincolo chiar de tradiție — viziunea, proprie zugravilor, asupra societății contemporane. Monoton asemănătoare unele cu altele, într-un context iconografic și el repetat, arareori, în această vreme, figurile sfinților sînt individualizate, așa cum sînt cele ale personajelor laice. Realitatea lor ținea de trecut și tocmai de aceea trebuia păstrată ca atare. Meșterii erau conștienți de acest fapt. Că nu există ruptură ci simultaneitate între tradiție și actualitate, că religiosul și laicul trebuiau să figureze, în paralel, în interioarele bisericilor vremii, o dovedește importanța mereu crescîndă a portretelor ctitoricești. Zugravii exprimau astfel, prin arta lor, pe de o parte, limbajul comun al vremii — cel simbolic care sublinia și conștiința continuității culturale de-a lungul veacurilor — și, pe de alta, pe cel actual, al vieții lor zilnice. Din viziunea tradițională, comună Balcanilor, se vor desprinde treptat elemente de amănunt, selecționate de zugravii care, probabil, încă de la finele veacului al XVI-lea se formează din ce în ce mai mult în mijlocul societății românești. Aceste elemente corespund gustului artistic muntenesc și vor defini viziunea picturală proprie Țării Românești. Dintre ele, interesul pentru narațiune și sensibilitatea pentru decorativ — ambele incipiente în pictura veacului al XVI-lea — se vor dezvolta, încetul cu încetul, și se vor închega, alături de încă alte elemente noi, în prima școală muntenească de pictură căreia pare a-i pune baze statornice, la finele veacului al XVII-lea, Pîrvu Mutu, zugravul de curte al Cantacuzinilor.

Pictura de icoane

Desigur că aceiași pictori care au împodobit cu fresce Biserica Domnească de la Argeș, și pe aceea a mănăstirii Cozia, au îmbogățit zestrea artistică a Țării Românești cu un număr oarecare de icoane, care se vor fi adăugat celor importate, sau primite în dar, începînd încă dintr-o perioadă mai veche. Căci, necesare oficierii cultului și servind întăririi și propășirii creștinismului răsăritean într-o regiune disputată de biserica romană, panouri purtînd scene religioase și chipuri de personaje sacre vor fi venit de la sud de Dunăre, cu mult înainte de constituirea Principatelor, aduse de legăturile începuturilor de organizare bisericească a românilor, cu episcopatele din dreapta acestui fluviu. Avantajele pe care le prezentau pentru mijloacele materiale și pentru posibilitățile de decorare reduse ale acelor vremuri nesigure — dimensiuni mici, deci ieftinătate și posibilitate de deplasare, limbaj iconografic « concentrat » — le desemnau pentru a împodobi clădiri de cult, de cele mai multe ori foarte simple, în covîrșitoare majoritate din lemn. Bănuim totuși că răspîndirea lor nu va fi fost prea largă, dar lipsa oricăror urme materiale și tăcerea izvoarelor ne împiedică să-i precizăm limitele, după cum ne împiedică să spunem ceva despre caracteristicile acestor panouri.

Scanned with OKEN Scanner

De altfel și după constituirea Țării Românești, pentru o perioadă de peste un veac și jumătate situația nu se prezintă cu mult mai bine. Doar faima și venerația de care s-a bucurat o frumoasă imagine bizantină a *Fecioarei cu pruncul*, de tipul *Odighitria*, ce se păstrează la mănăstirea Dintr-un lemn, pun în lumină rolul de modele pe care icoanele străine — în special cele aduse sau primite de demnitari laici și ecleziastici — îl vor fi jucat mult timp pentru zugravii autohtoni. Așa se și explică caracterele « clasice » ale unor icoane muntenești din veacul al XVI-lea, trăsăturile lor stilistice și iconografice, ce le apropie mai mult de operele similare din veacul al XIV-lea din Bizanț sau Ohrida, decît de creațiile contemporane postbizantine, grecești sau sud-slave.

Două prețioase icoane, *Isus Pantocrator* și *Fecioara cu pruncul (Odighitria)*, astăzi la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România, București, pot exemplifica persistența acestei tradiții bizantine a veacului al XIV-lea în Țara Românească, tradiție ce stă și la baza unei alte reprezentări a *Odighitriei* (fig. 244), din veacul al XVI-lea, provenind de la mănăstirea Govora. Reprezentată pînă la brîu, Maica Domnului din icoana de la Govora umple aproape întreg cadrul panoului. Amplul maphorion, roșu-cafeniu, creează o masă monumentală din care se desprinde chipul îngust, în care doar ușoara rotunjire a bărbiei și alungirea în jos, înspre tîmple, a ochilor, încălzesc trăsăturile sublimate, înscrise caligrafic. Pruncul de pe brațul stîng al Fecioarei, așezat frontal, e nemișcat, înțepenit în gestul etern al binecuvîntării. Figura sa, deși puțin bucălată, e țeapănă, bătrînicioasă: o mască cu o umbră de tristețe în ochi. În contrast cu sentimentul trăirii interioare, cu dramatismul reținut al figurilor și cu economia rafinată de mijloace formale, rigiditatea siluetelor, hieratismul gesturilor, precum și o anumită virtuozitate de tipic, trădează în meșterul care a pictat icoana doar pe ucenicul autentic dar întîrziat, al unei mari epoci.

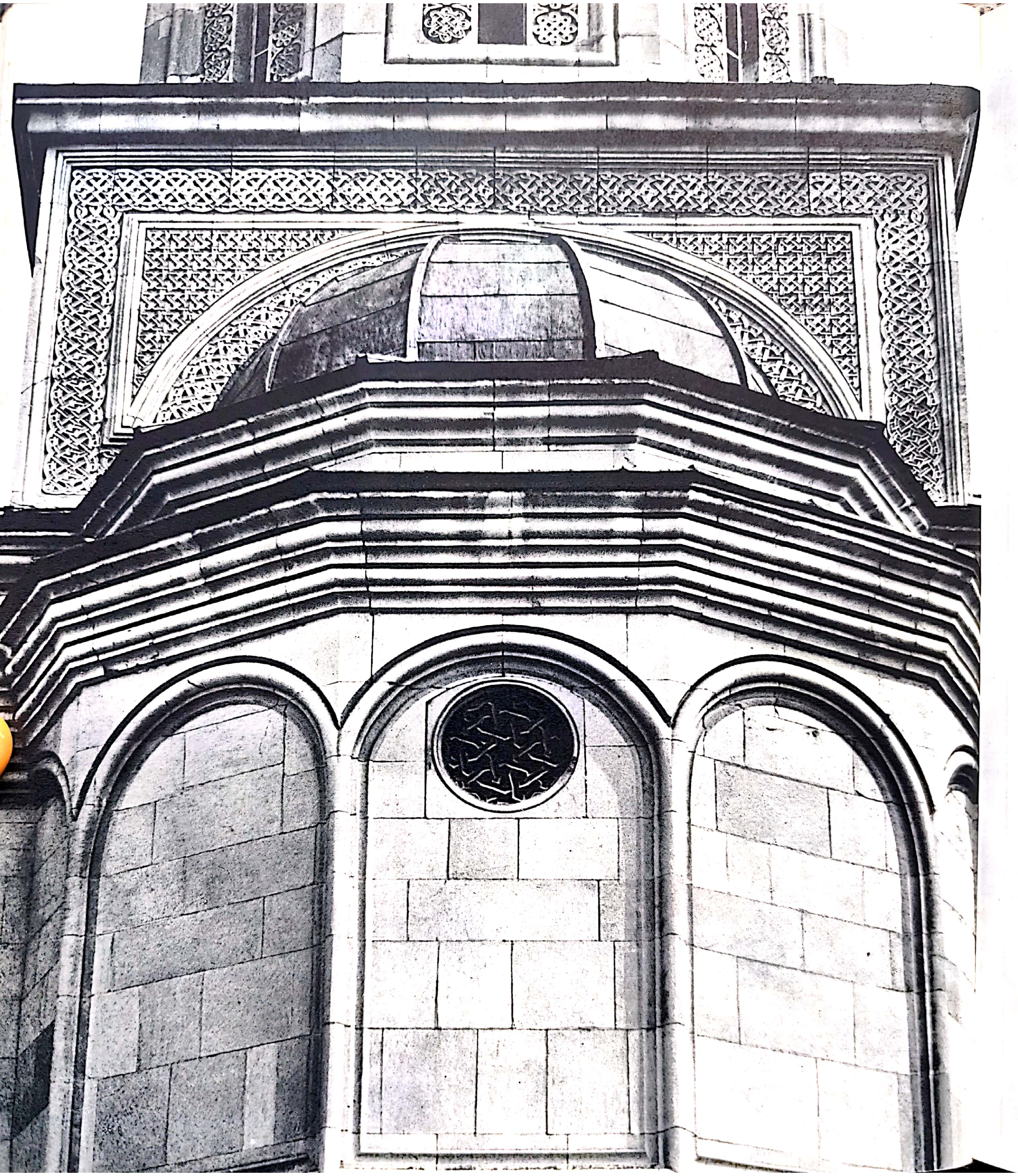
În contrast puternic cu această lucrare, alimentată încă, atît de tîrziu, cu seva marilor tradiții bizantine, se situează o altă categorie de icoane muntenești din prima jumătate a veacului al XVI-lea, icoane ce frapează tocmai prin dezinvoltura cu care meșterii introduc inovații iconografice și stilistice, prin nota de autentic și prin expresivitatea lor.

Arhitectura interioară a bisericilor lui Neagoe Basarab favoriza împodobirea lor cu icoane, care de altfel se bucurau de interesul deosebit al ctitorului. Relatarea lui Gavril Protul menționează amănuntul semnificativ că, în ajunul ceremoniei de sfințire a bisericii de la Argeș, domnul așază cu propria-i mînă icoanele noii sale ctitorii, pe care nu ajunsese s-o împodobească cu pictură murală. Dintre aceste icoane, cel puțin zece, de mari dimensiuni și pictate pe ambele fețe, se aflau în pronaos, dar cele mai multe au dispărut, iar cele păstrate sînt grav avariate sau repictate.

Este firesc să ne închipuim că, atrase de munificența voievodului român în țara creștină, mai liberă, din stînga Dunării, echipe de zugravi itineranți, dintre cele ce răspîndeau de-a lungul și de-a latul Balcanilor formulele picturii postbizantine, vor fi participat la realizarea comenzii sporite de icoane.

Alături de cei străini, zugravii români, mai puțin legați de tradiții, vor mînui cu mai multă libertate elementele formale achiziționate de la aceștia, modelînd tipurile iconografice după versiuni proprii, reducîndu-le la dimensiuni umane și încărcîndu-le cu o puternică tensiune emotivă.

Scanned with OKEN Scanner



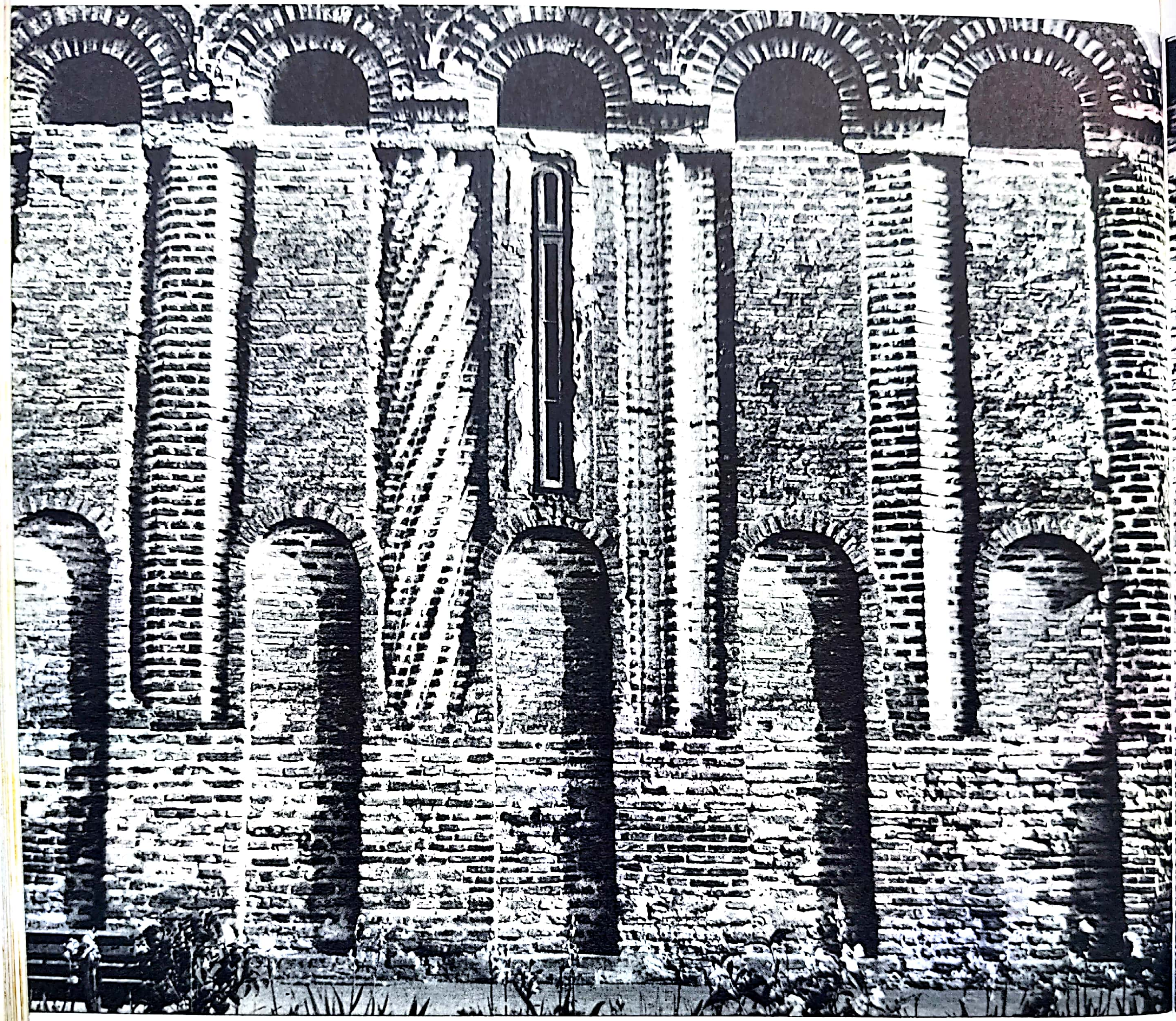
Scanned with OKEN Scanner

218. Mănăstirea Snagov.
Biserica.

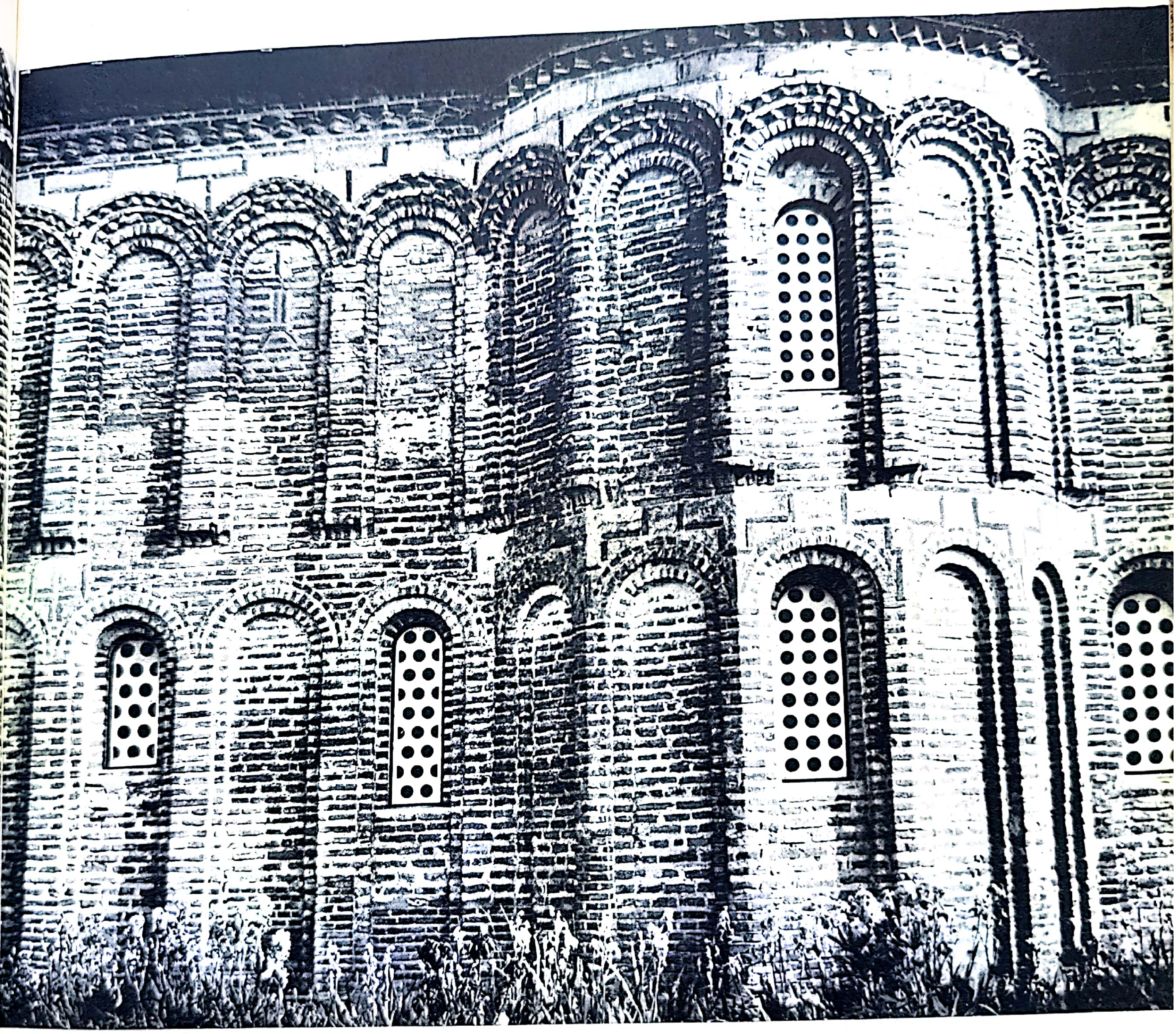
216. Mănăstirea Dealului.
Biserica.

217. Mănăstirea Dealului.
Biserica
(detaliu din absida sud).

Scanned with OKEN Scanner



219. Mănăstirea Snagov.
Biserica (stîlpii pronaosului).



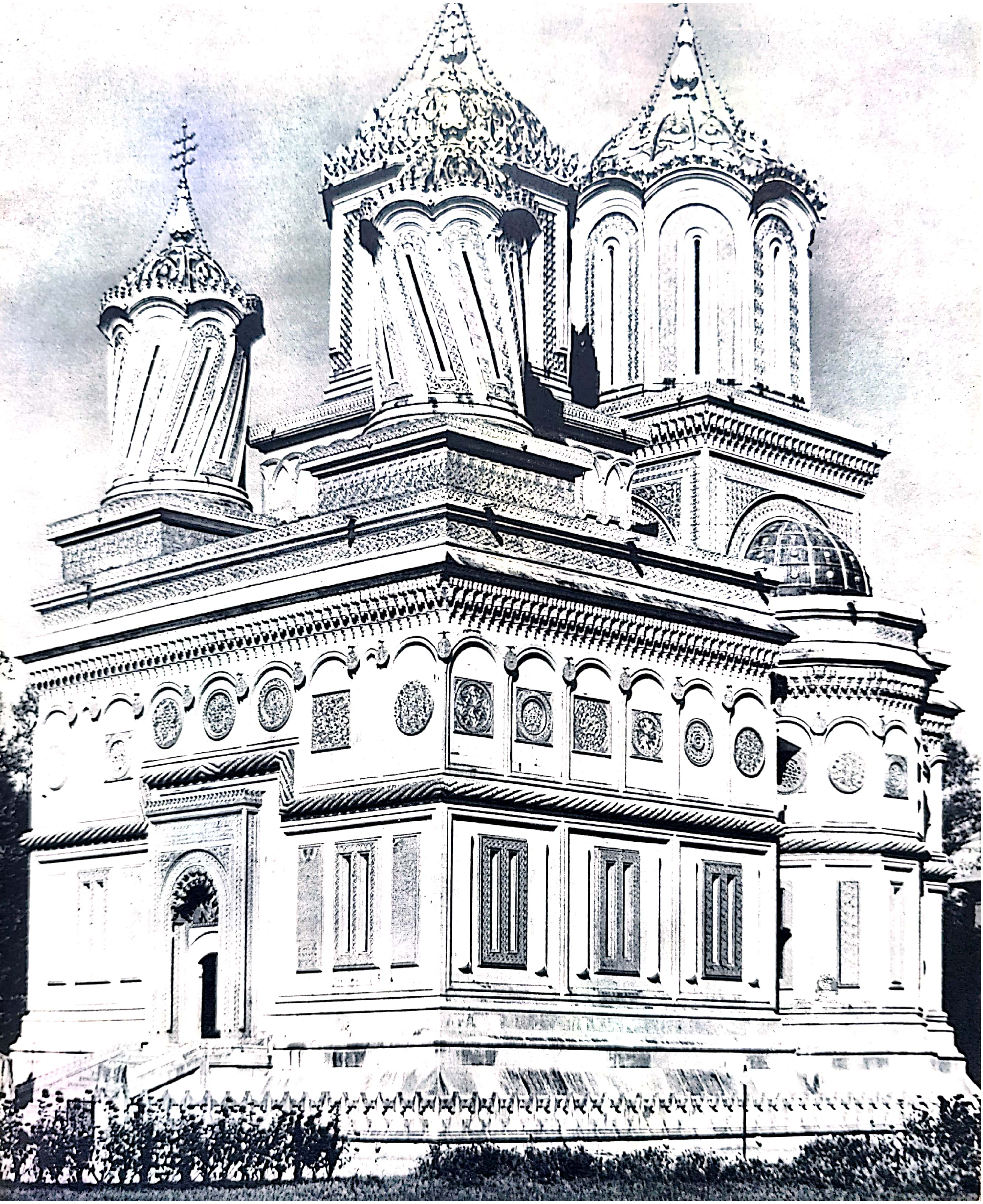
220. *Mănăstirea Snagov. Biserica (detaliu).*

Scanned with OKEN Scanner

221. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii (vedere asupra absidei altarului).

222. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. (vedere dinspre sud-vest).

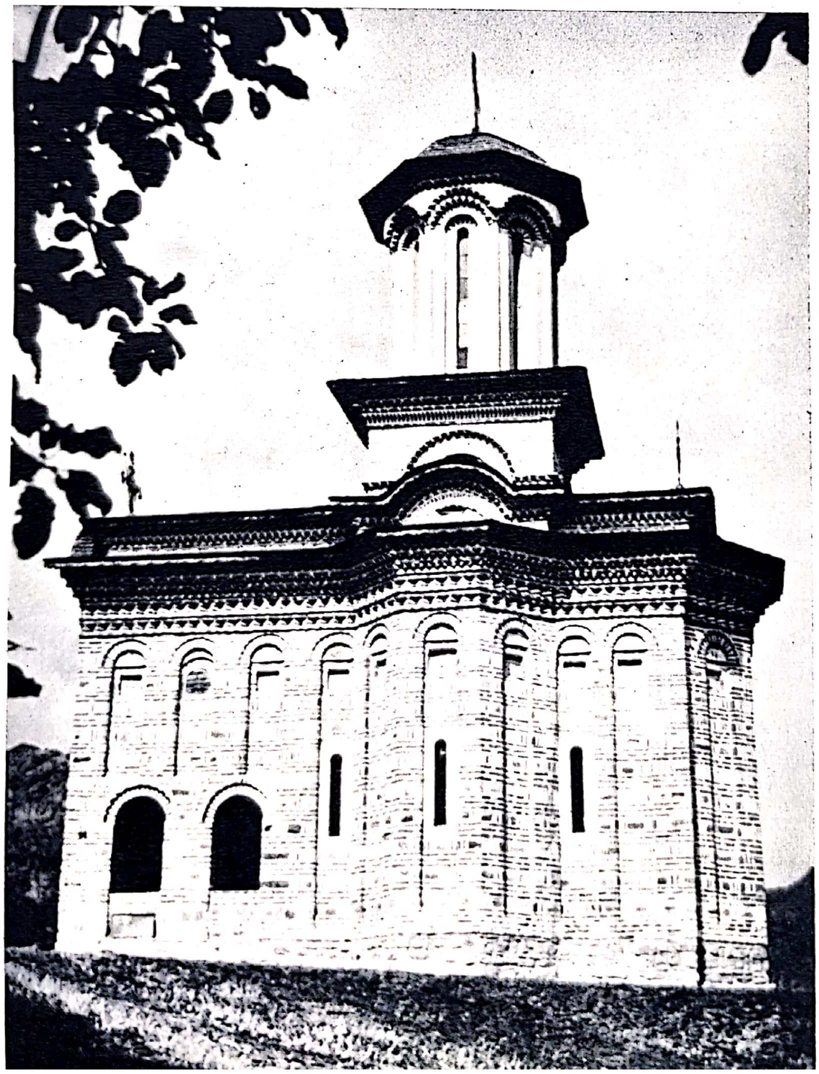
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

223. *București. Biserica fostei mănăstiri Mihai Vodă.*

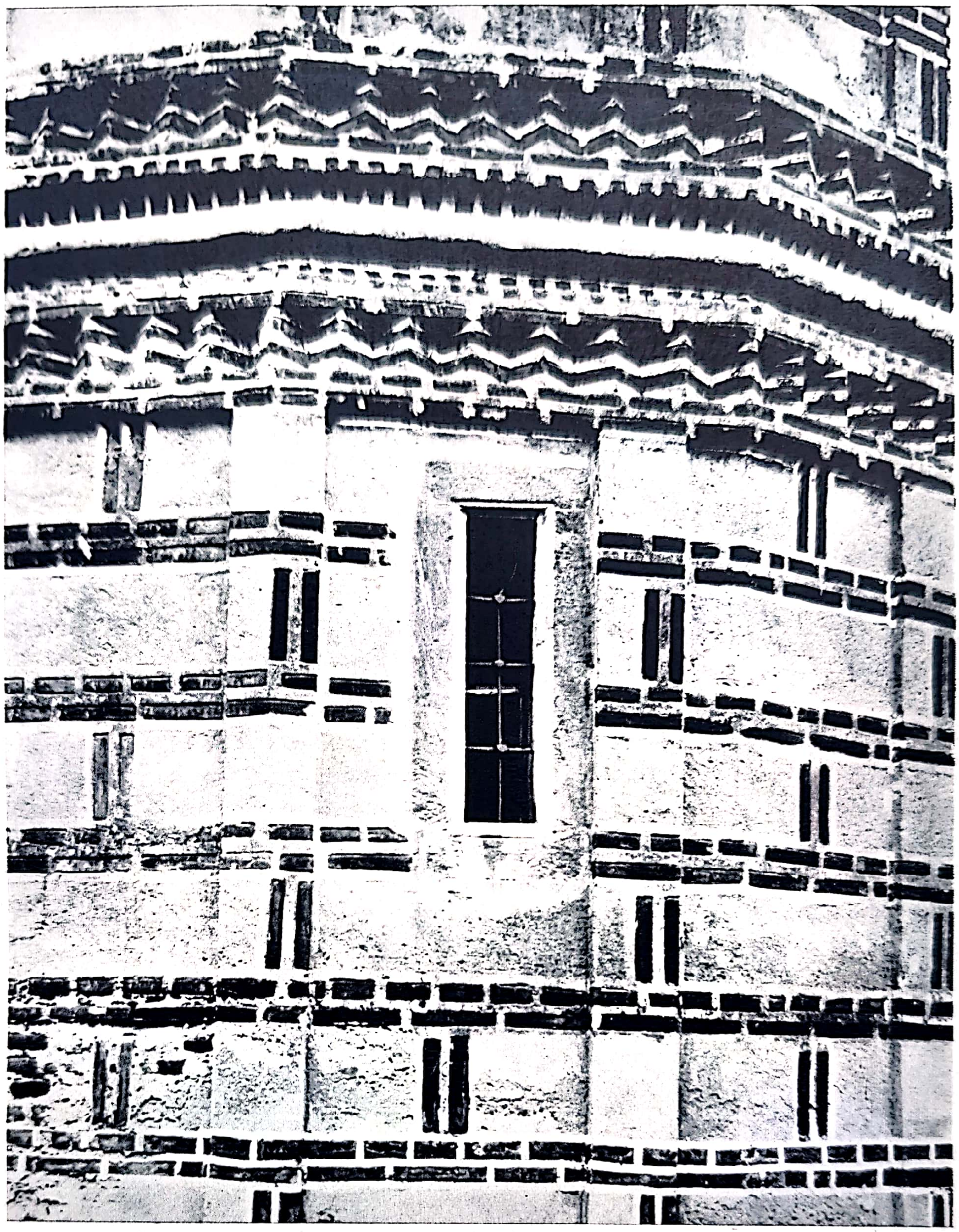
224. *Mănăstirea Cozia. Bolnița.*



225. *Mănăstirea Bucovăț. Biserica (acoperișuri și turla).*

Scanned with OKEN Scanner

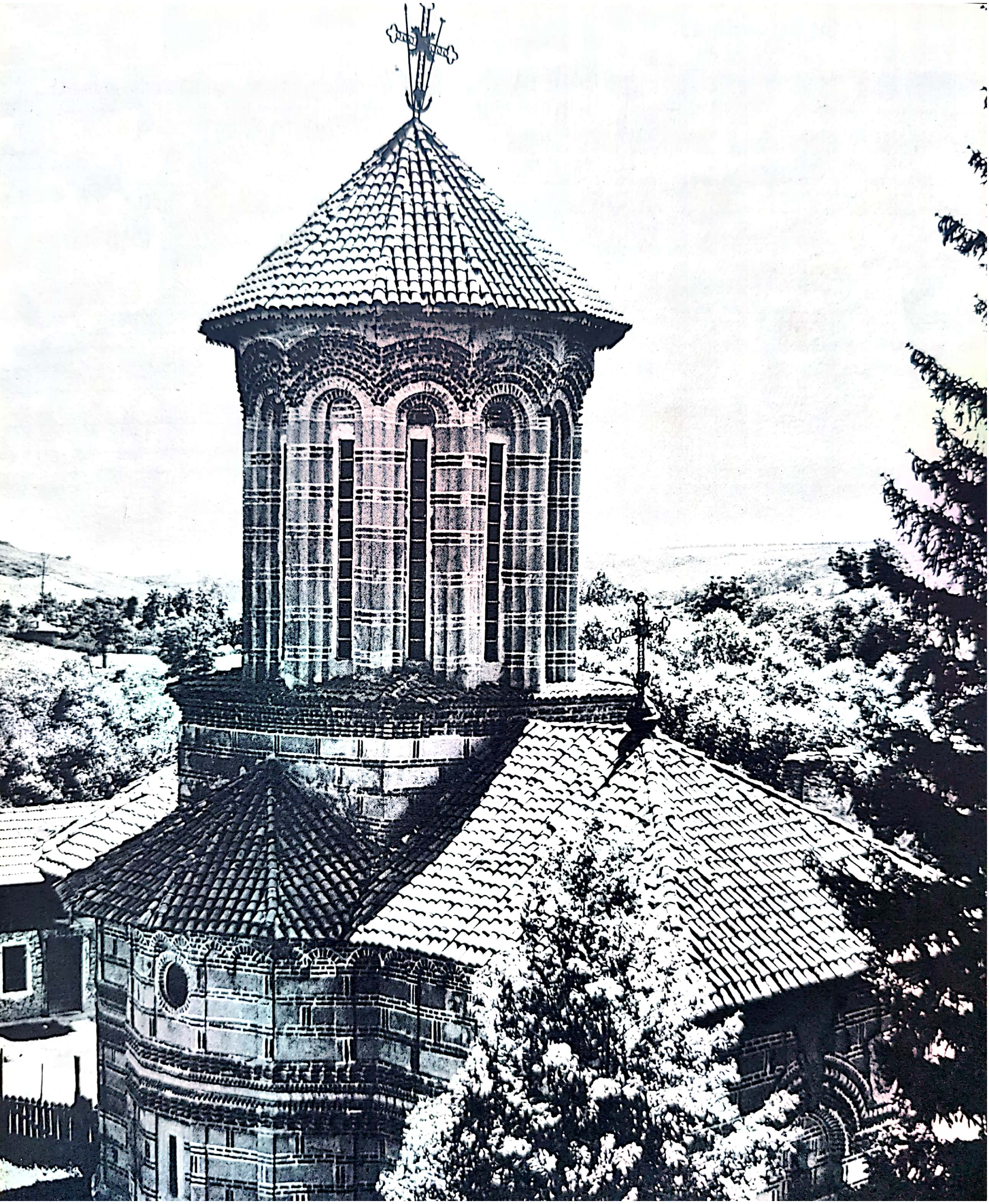
Scanned with OKEN Scanner



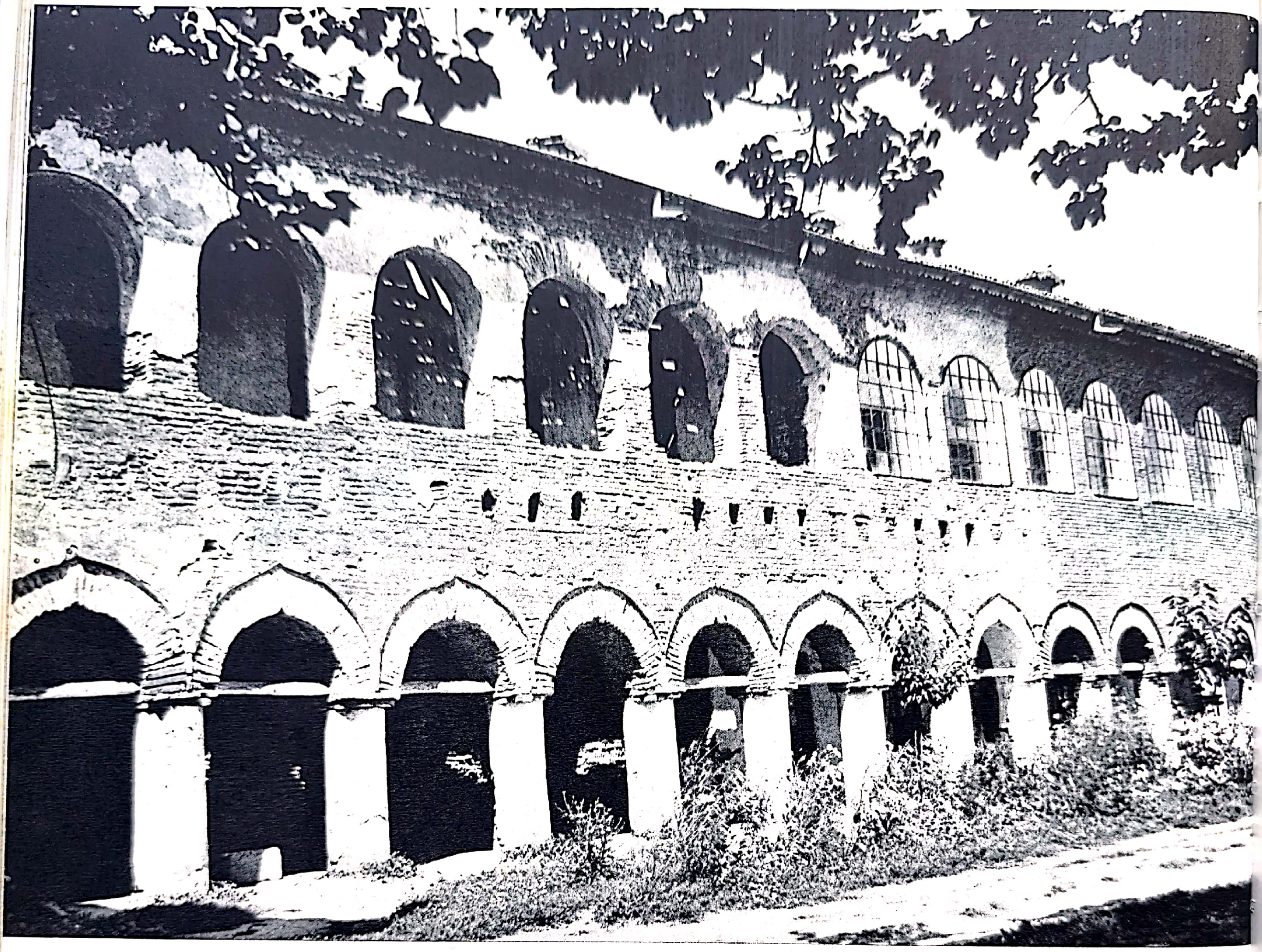
226. Căluiu.
Biserica fostei mănăstiri
(detaliu din decorația fațadei).

227. Căluiu.
Biserica fostei mănăstiri.
Turla.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

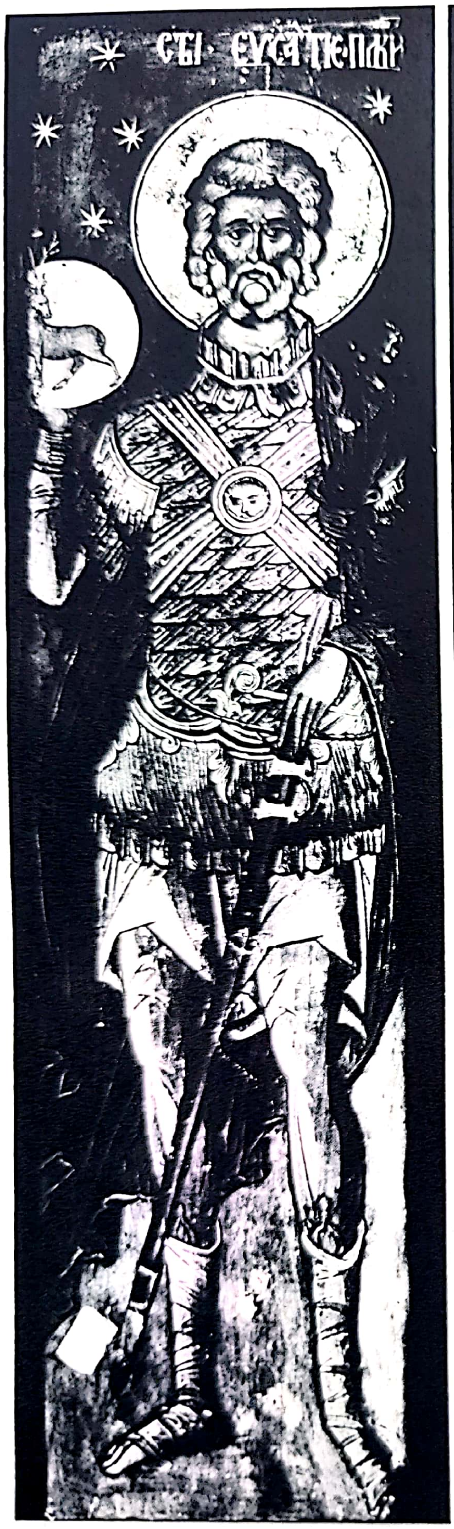


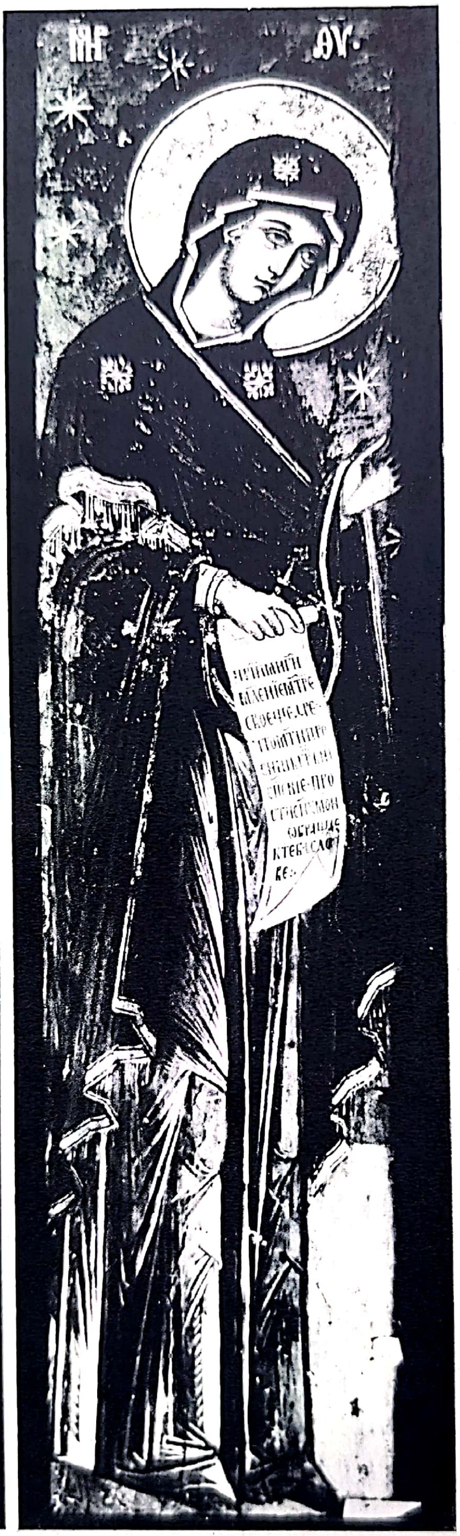
228. *Comana. Chiliile.*

229. *Curtea de Argeş.*
Biserica mănăstirii.
Tabloul votiv.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner





230. *Curtea de Argeş. Sfînt militar.*

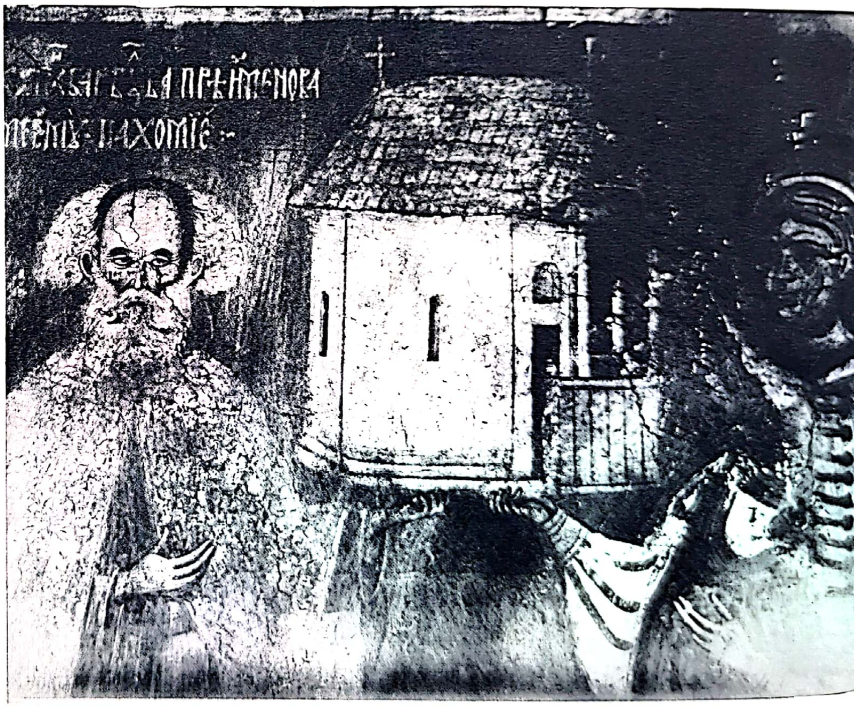
231. *Curtea de Argeş. Maica Domnului.*

Scanned with OKEN Scanner

232. *Curtea de Argeş. Sf. Ioan Botezătorul (detaliu din «Deisis»).*

Scanned with OKEN Scanner

233. *Curtea de Argeș.*
Presupusul portret al Cneazului Lazăr.



Scanned with OKEN Scanner

234. Bistrița.
Sfinți (naos).

235. Bistrița.
Biserica Bolniței.
Portretul lui Barbu Craiovescu.

236. Cozia.
Biserica bolniței.
Portretele ctitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

237. Cozia. Biserica bolniței. Botezul și Necredința lui Toma.

238. Cozia. Biserica bolniței. Coborîrea de pe cruce.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

239. Cozia.
Bolnița.
Portretul lui Stroe Spătarul.

240. Tismana.
Biserica mănăstirii.
Sinaxar.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

241. *Căluiu.*
Portretele ctitorilor.

Scanned with OKEN Scanner

242. Căluiu.
Portretele ctitorilor.

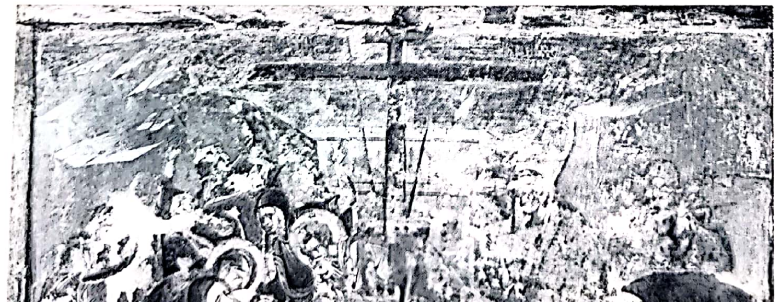
Scanned with OKEN Scanner

243. Tismana.
Biserica mănăstirii.
Profetul Zabaria.

Scanned with OKEN Scanner

244. Mănăstirea Govora.
Maica Domnului
de tip «Ilodighitria»
(icoană).

Scanned with OKEN Scanner



245. Govora.
Epitrahil de la Radu cel Mare.

246. Plîngerea.
Icoană din sec. XVI.

Scanned with OKEN Scanner

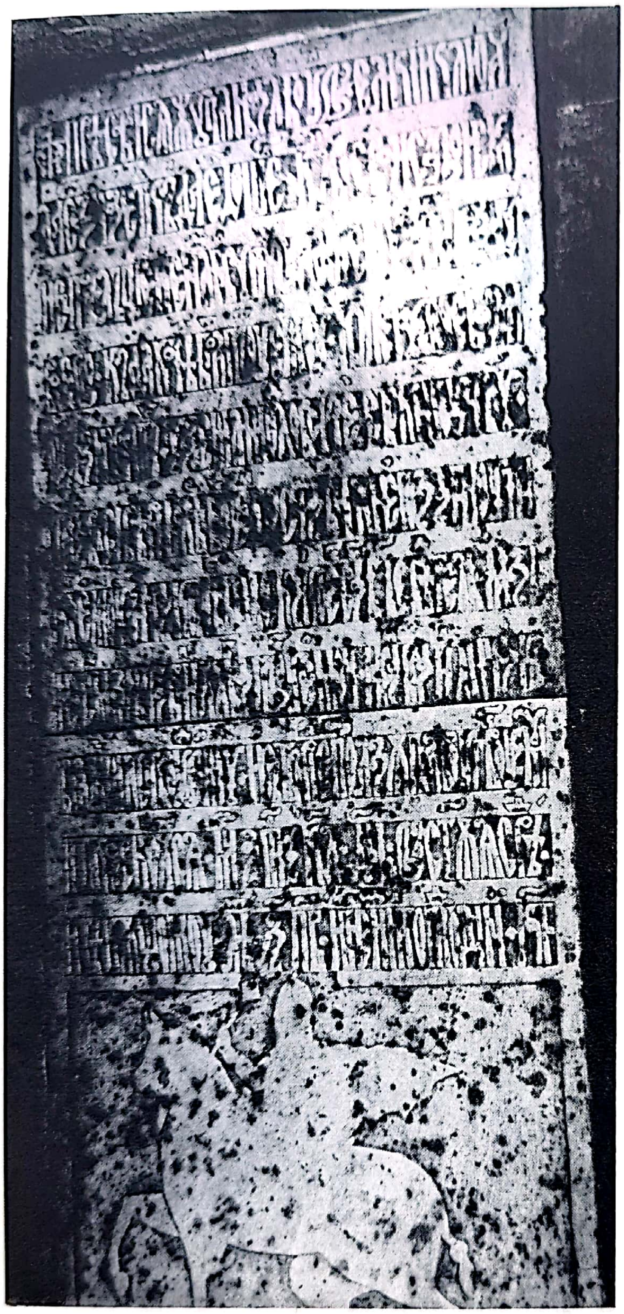
247. Bistrița. Epitrahil. 1521 (detaliu)

Scanned with OKEN Scanner

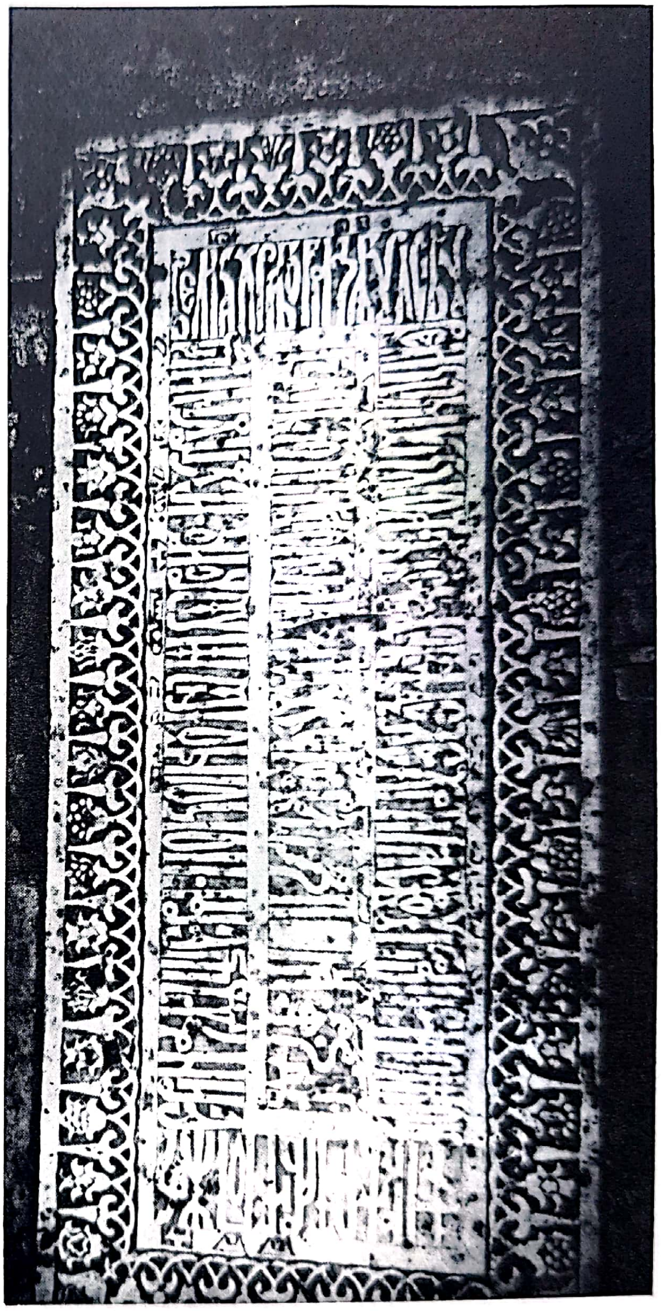
251. Curtea de Argeş.
Biserica mănăstirii.
Lespedea de pe mormîntul lui Neagoe Basarab.

252. Curtea de Argeş.
Biserica mănăstirii.
Lespedea de pe mormîntul lui Radu de la Afumaţi.

Scanned with OKEN Scanner

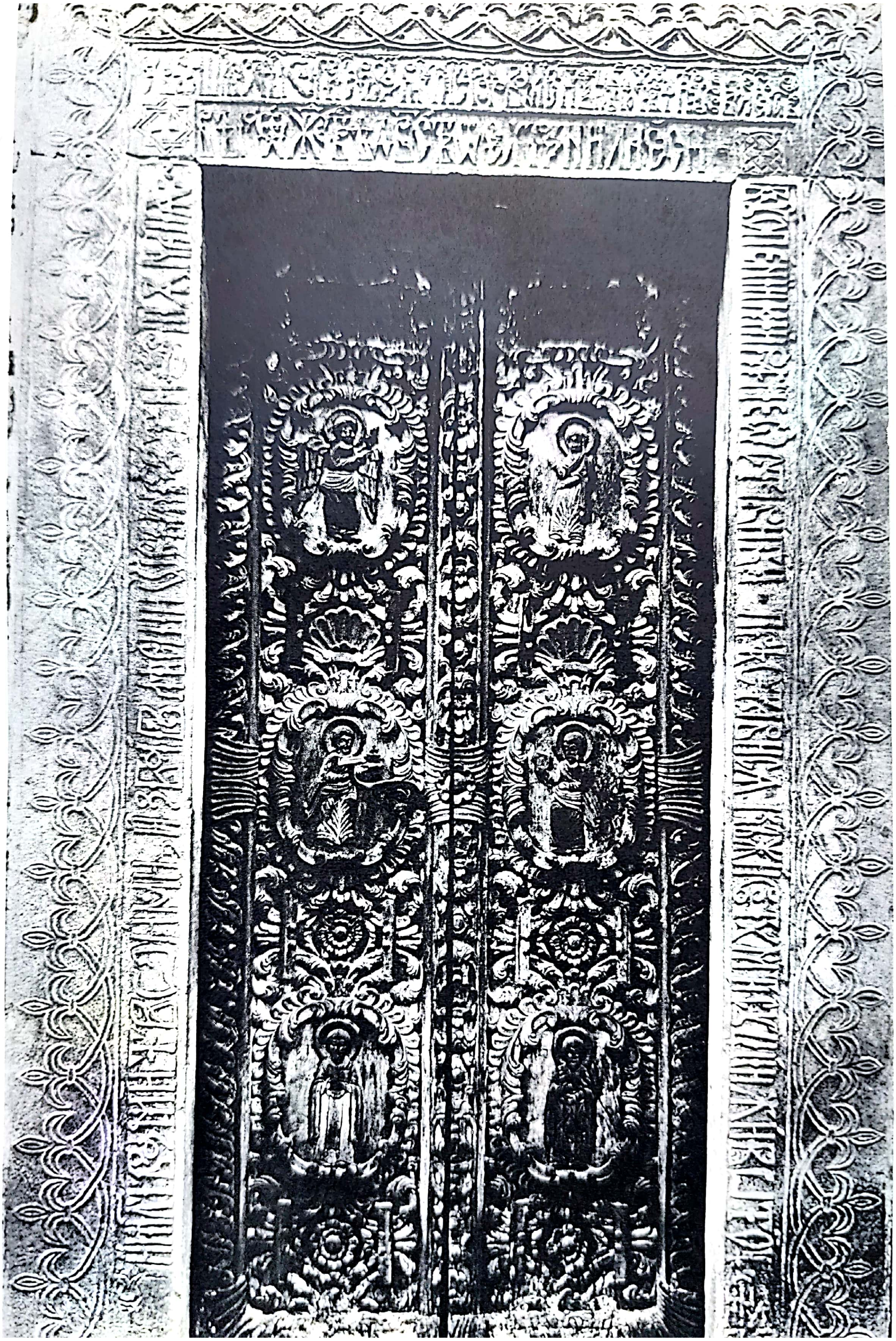


253. Vieroși.
Biserica fostei mănăstiri.
Lespedea de pe mormîntul lui Albu Golescu.



254. Vieroși. Biserica fostei mănăstiri.
Lespedea de pe mormîntul Irinei,
soția lui Albu Golescu.

Scanned with OKEN Scanner

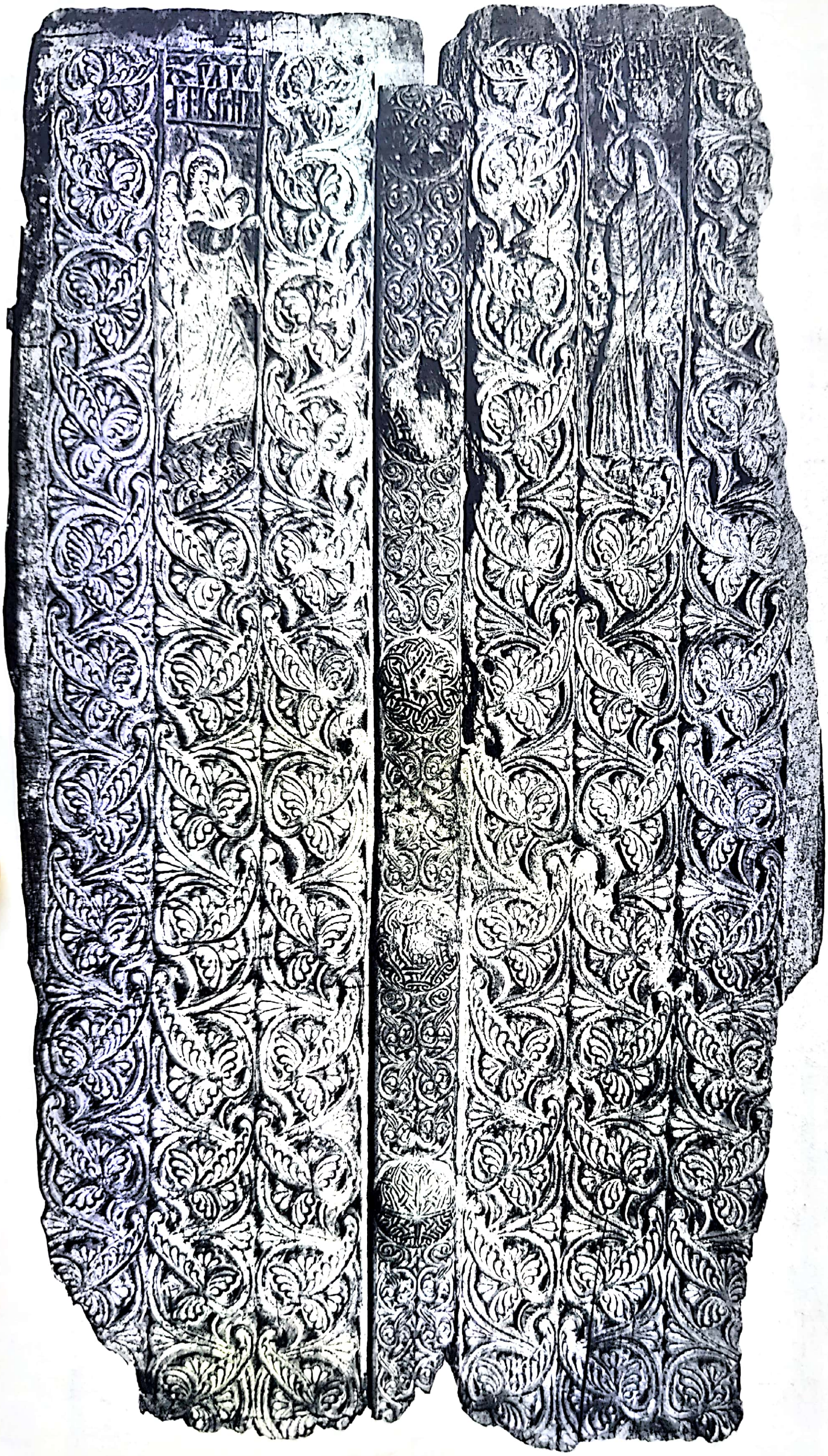


Scanned with OKEN Scanner

255. Mănăstirea Tismana. Chenarul uşii de la intrare

256. Mănăstirea Snagov. Uşile paraclisului. 1453.

Scanned with OKEN Scanner

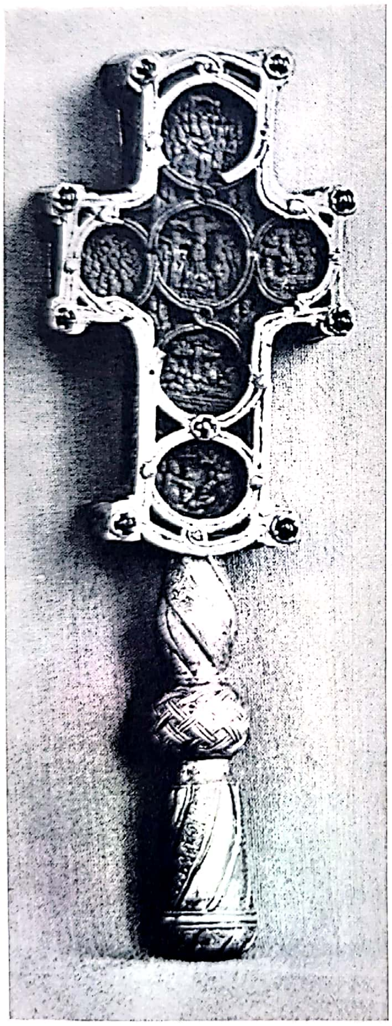


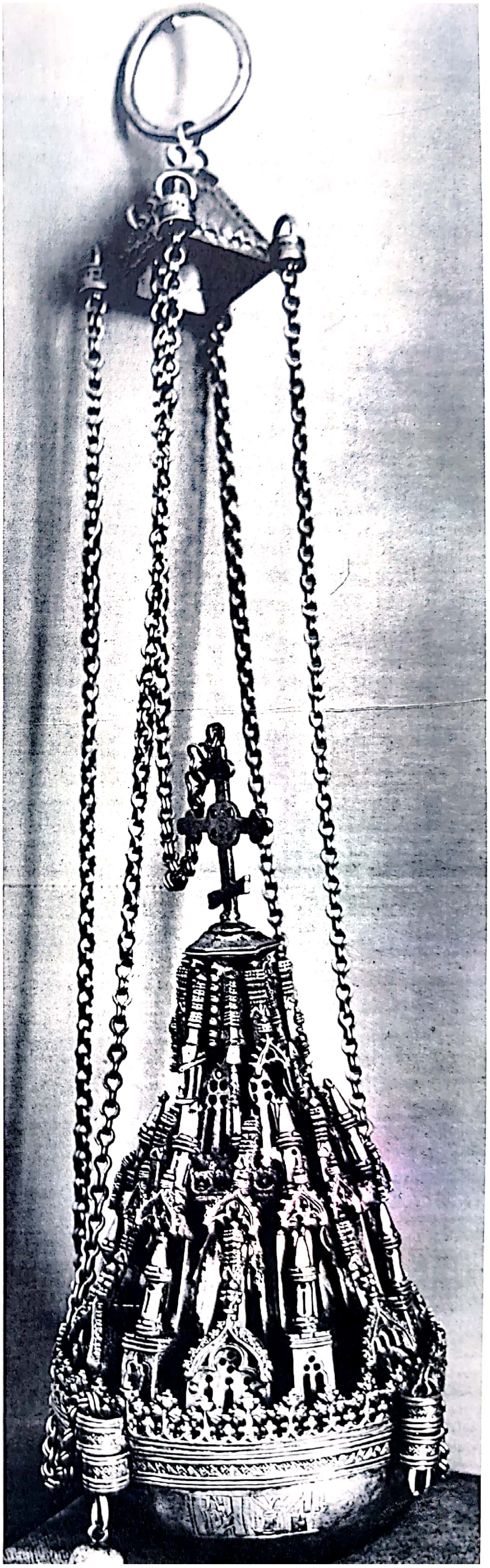
257. Mănăstirea Cotmeana. Uşi sculptate în lemn, sec. XVI.

Scanned with OKEN Scanner

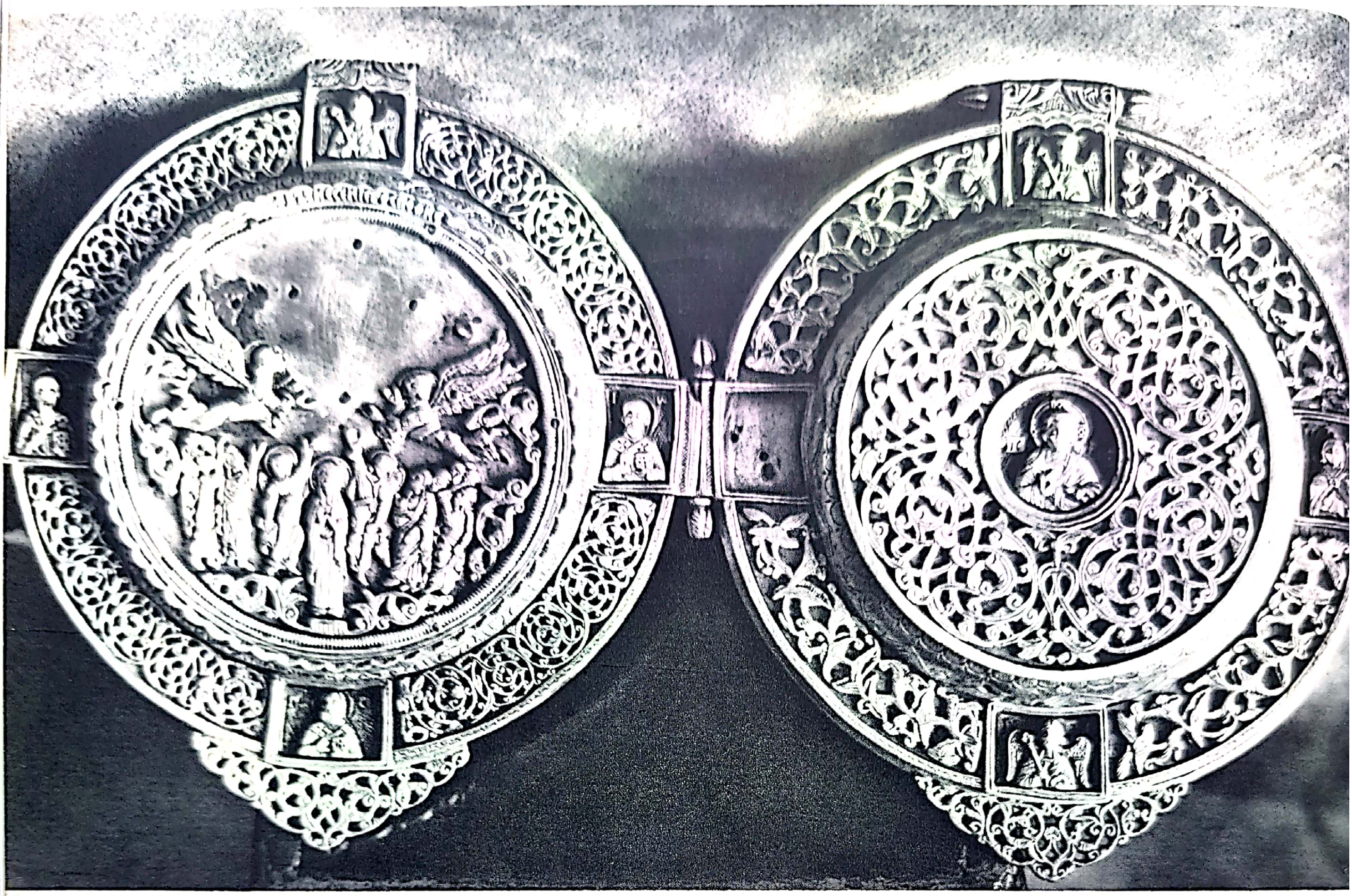
258. Crucea lui Vintilă Vodă.

259. Cădelniță de la Bistrița.





Scanned with OKEN Scanner

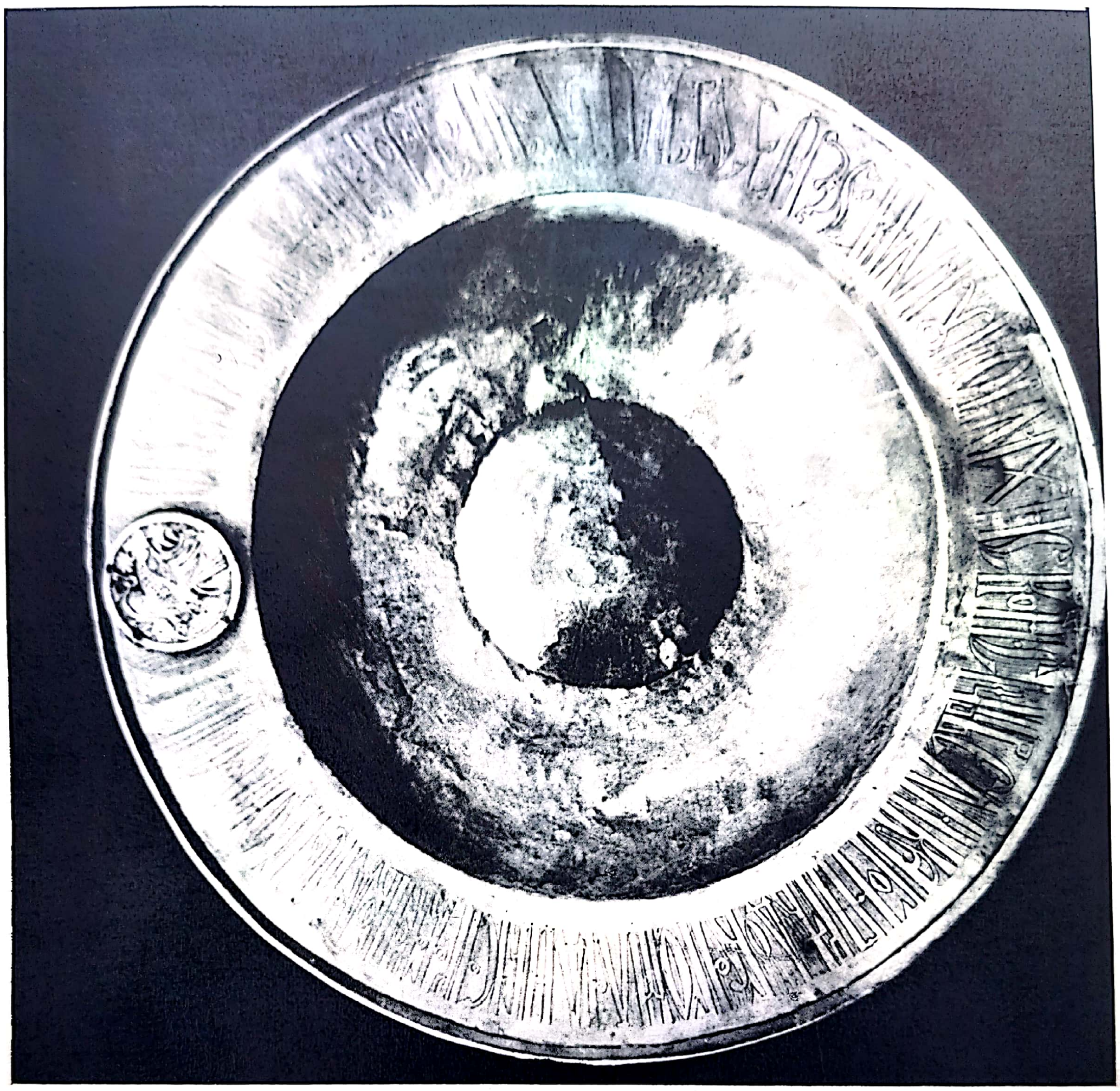


260. *Mănăstirea Snagov.*
Panaghiar (exterior).

Scanned with OKEN Scanner

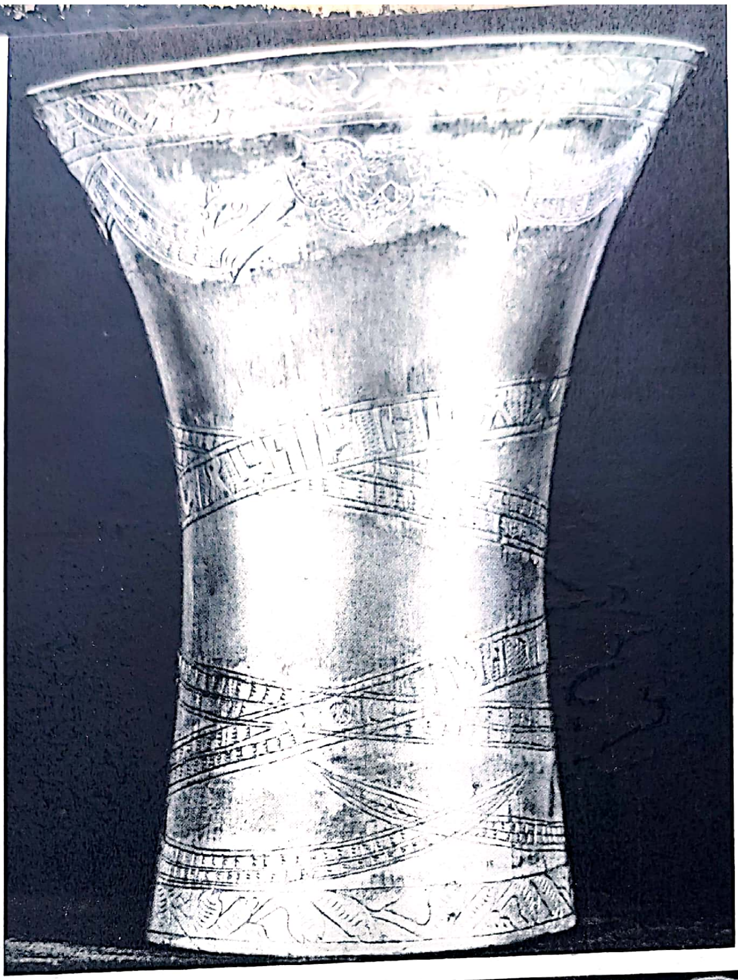
261. Mănăstirea Snagov.
Panaghiar (interior).

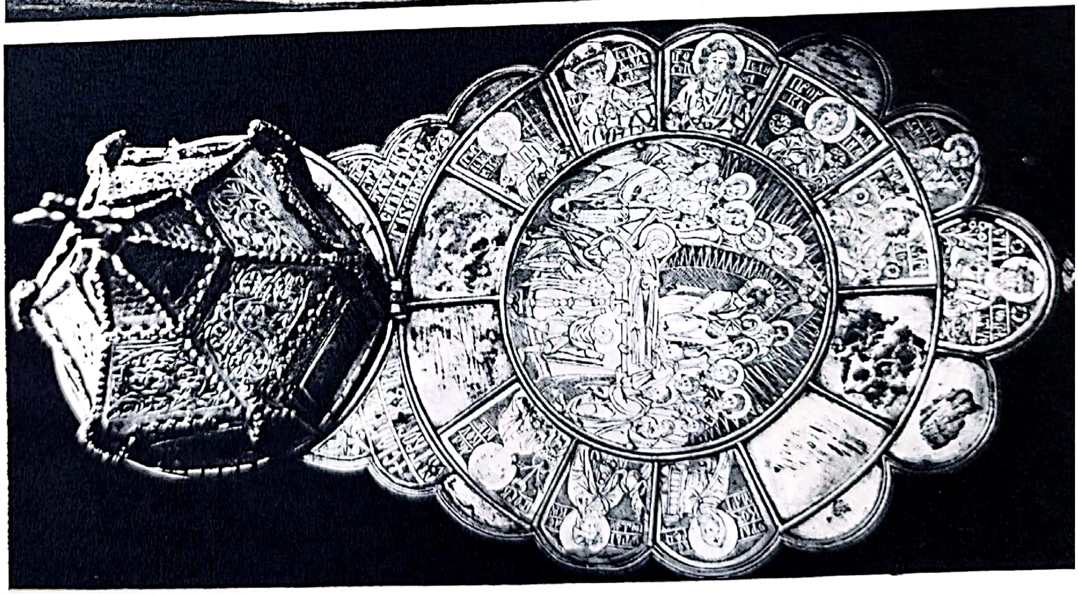
Scanned with OKEN Scanner



262. Taler domnesc de la Neagoe Basarab. 1514.

Scanned with OKEN Scanner

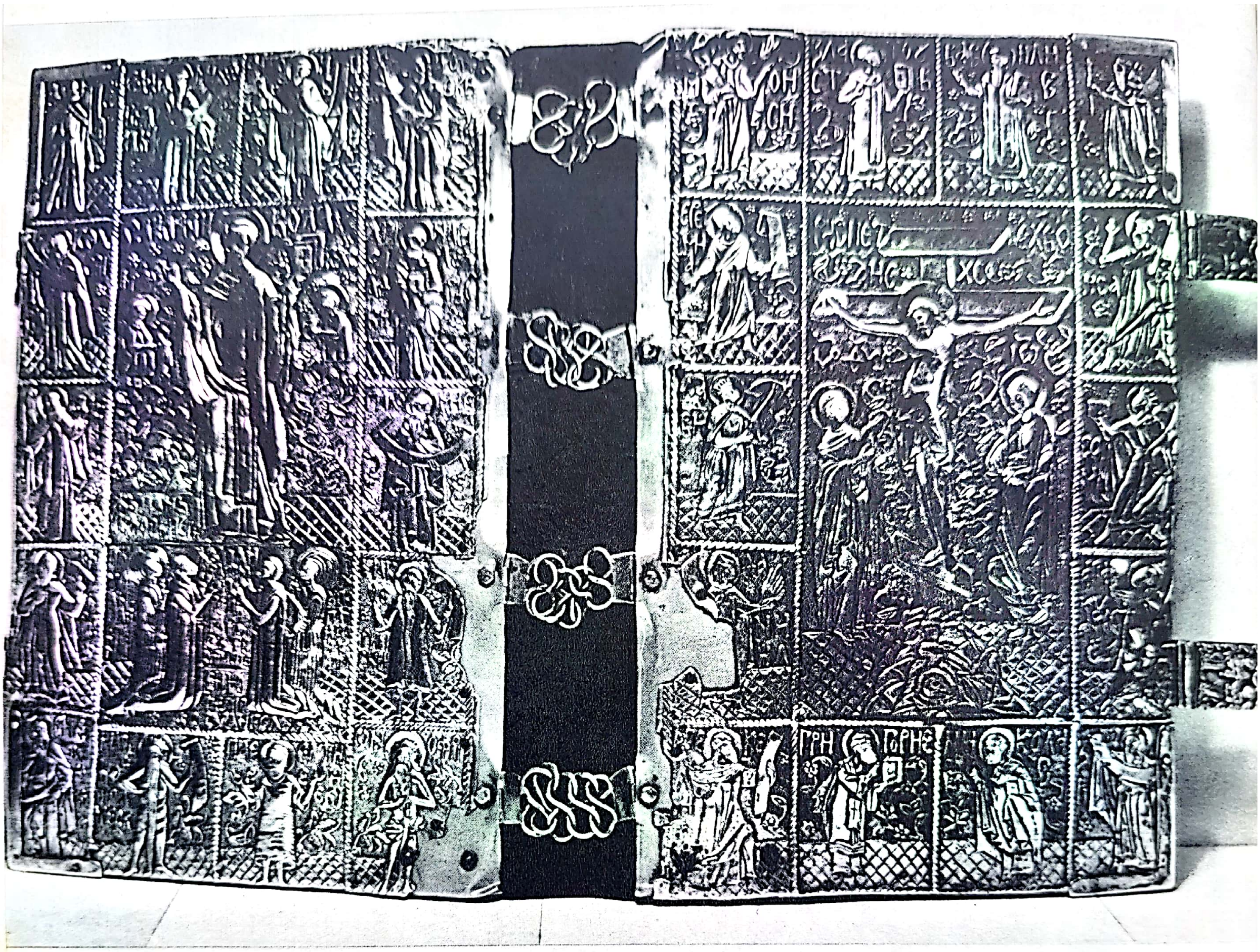




263. Mănăstirea Tismana. Pahar.

264. Bistrița. Cățuie.

Scanned with OKEN Scanner



265. Biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului. Ferecătură dăruită de boierii din Oliboiești.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o deteriorată *Plîngere a lui Hristos* (fig. 245), azi la Muzeul de Artă din București, toți cei grupați în jurul trupului lui Isus, întins pe piatra roșie din Efes, sînt copleșiți de o jale adîncă și mută, neputincioasă în fața morții. Nimic spiritualizat în această scenă, nimic care să depășească durerea grea a pierderii unei ființe nesfîrșit de dragi; întreaga dramă se consumă în zona sentimentelor omenești, a milei și iubirii, cu care Fecioara și apostolul Ioan îmbrățișează și sărută pe cel pierdut. Elementul transcendental e redus la minimum posibil: crucea pătimirii, care se înalță deasupra arhitecturii schematice, pe fundalul auriu, între două simple și severe siluete de munți; din obișnuiții îngeri ai epitafelor nu apar decît doi, minusculi, asemenea a două mici zburătoare ce planează simetric sub brațele crucii. În schimb trupul gol al Mîntuitorului are proporții atletice, foarte pămîntești, iar cele drapate din jurul său își modelează volumele construite monumental sub faldurii veșmintelor.

Dar dovada cea mai evidentă a existenței unor forțe creatoare autohtone, capabile să folosească « sui generis » sugestiile venite din afară pentru a-și făuri modalități proprii de exprimare artistică, o constituie icoanele « de familie » — cu donatori — rămase de la Neagoe Basarab și de la Despina Doamna.

Dacă într-una din aceste icoane nota autohtonă nu se face simțită decît prin prezența donatorilor — Neagoe Basarab împreună cu fiii săi, avînd drept pandant pe Despina cu fiicele — îngenunchiați în fața Sf. Nicolae, o a doua din ele (din păcate restaurată pe la 1800) atrage imediat atenția prin caracterul neobișnuit al scenei reprezentate (vezi frontispiciu). În fața crucii cu sulița și trestia, ce se proiectează pe un fond azi albastru cenușiu (desigur datorat refacerii), Maica Domnului, asistată de apostolul Ioan, poartă în brațe trupul lui Isus, asupra căruia își apleacă chipul îndurerat. Căzînd în diagonală, cu picioarele sprijinite în poala Mariei Magdalena, ghemuită în colțul de jos din dreapta, trupul coborît de pe cruce constituie principalul element al compoziției. El subliniază unitatea de grup a personajelor sfinte, ce ocupă centrul și jumătatea din dreapta a tabloului. În spațiul rămas liber în stînga, izolată în peisajul convențional-decorativ, Despina Doamna, în straie întunecate de văduvă, încredințează Fecioarei pe fiul ei mort, Teodosie, pe care și ea îl poartă în brațe. Grupurile sînt net distincte, singura legătură compozițională stabilind-o chipurile nimbate ale personajelor din dreapta, ce-și prelungesc linia descendentă cu acela al doamnei Despina, înconjurat de neagra aureolă a vălului de doliu. Emoția pe care o degajă mica imagine cernită din stînga învăluie însă toate elementele tabloului, contopind într-un sentiment de inefabilă comuniune durerea atît de umană a celor două mame. Cu toate derogările iconografice, recunoaștem ușor în scena principală o *Coborîre de pe cruce*, căreia însă greu i-am găsi perechea în reprezentările ortodoxe ale episodului evanghelic. Concepută într-un spirit care o apropie mai curînd de o *Pietà* catolică, ea nu denotă însă vreo influență occidentală, ci libertatea de spirit a reprezentantului unei arte tinere, care introduce cu dezinvoltură în gruparea personajelor, modificări sugerate de caracterul votiv al lucrării și de cerințele donatorului.

De altfel, aceleași cerințe ale comanditarului și aceeași realizare a lor fără cunoașterea modelului iconografic la care acesta se referea, trădează cunoscuta icoană a sfinților Simion și Sava, la picioarele cărora o regăsim pe îndoliata Despina, îngenunchiată împreună cu fiicele ei, domnițele Stana și Ruxandra, împodobite și încoronate voievodal. Așa cum au arătat

de curînd cercetătorii iugoslavi, pictorul ignoră nu numai detaliile iconografice caracteristice reprezentărilor celor doi sfinţi naţionali sîrbi, bine statornicite în ţara lor de baştină, ci şi deosebirea de vîrstă dintre tată şi fiu.

Dacă în dezvoltarea generală a culturii munteneşti a vremii aportul balcanic — în special sîrbesc — este însemnat, la rîndul ei arta muntenească şi mai cu seamă pictura de icoane îşi face drum la sud de Dunăre, difuzată de bogatele danii ale voievodului.

Acestei categorii îi aparţine, printre altele, chivotul dăruit de Neagoe mănăstirii Kutlumuz de la Athos, chivot în a cărui bogată lucrătură de argint aurit sînt montate numeroase iconiţe şi care păstrează portretul, probabil refăcut, al donatorului, alături de cel al sfîntului Nifon. Mult mai important decît acest obiect de cult este iconostasul mănăstirii sîrbeşti Krušedol, din Fruška Gora.

Cele nouă icoane ce alcătuiesc registrul Deisis al iconostasului sînt, după părerea cercetătorilor iugoslavi care le-au studiat în ultimul timp, executate în al doilea deceniu al veacului al XVI-lea de pictori români, fie în Muntenia, fie la faţa locului, ca ajutor primit de Maxim Branković, fostul mitropolit sîrb al Ţării Româneşti, ctitor al Krušedolului, din partea rudei sale apropiate, Despina Doamna.

Aservirea economică, din ce în ce mai grea, a Ţării Româneşti de către turci şi instabilitatea politică, cu necurmatele lupte pentru tron, n-au permis însă, cu toate premizele atît de promiţătoare, închegarea unei adevărate şcoli de pictură autohtonă în cursul veacului al XVI-lea. Pornind de la aceste premize, dar frînată în dezvoltarea ei de condiţiile nefavorabile, arta muntenească va evolua într-un ritm încetinit, cu perioade de stagnare, de marasm, din care nu va ieşi decît în veacul următor, abia spre sfîrşitul căruia creaţiile ei vor aureola cu o ultimă strălucire crepusculul tradiţiei bizantine.

Manuscrisul şi artele grafice

După cum s-a văzut, către sfîrşitul epocii studiate în capitolul precedent, în decoraţia manuscriselor din Ţara Românească, părea să se fi încetăţenit tipul de ornamentaţie geometric, întîlnit — în forme complexe, bogate în variante şi deosebit de reuşite artistic — şi în arta moldovenească. Prima jumătate a secolului al XVI-lea aduce în Ţara Românească un real progres din punctul de vedere al realizării acestui tip de decoraţie, astfel încît tetraevanghelul datorat dărniciei lui Marcea Postelnicul (azi la Muzeul de Artă al R. S. R.), terminat înainte de 1519, atinge, în această privinţă, nivelul celor mai de seamă opere similare moldoveneşti. Totuşi, dacă atît prin motivul decorativ folosit, cît şi prin calitatea realizării şi bogăţia mijloacelor folosite, se pot face apropieri între operele din Ţara Românească şi cele din Moldova contemporană, avem motive să credem că nu poate fi vorba de o legătură directă între cele de care ne ocupăm aci şi cele moldoveneşti. Într-adevăr, o caracteristică a tetraevanghelelor munteneşti o constituie forma frontispiciilor. Spre deosebire de cele moldovene, în care fron-

tispiciile formează dreptunghiuri late compuse din două sau mai multe șiruri de cercuri legate între ele prin continuarea motivului, cele muntene prezintă, fără excepție, o singură bandă, formată dint-un singur șir de asemenea cercuri. Ca urmare, suprafața ocupată de motiv este totdeauna, în manuscrisele muntene, de forma unui dreptunghi foarte alungit și aproape nici o dată nu vom putea întîlni la ele forma — predominantă în Moldova — a părții superioare a unui portal: dreptunghi, străpuns în partea inferioară de o arcadă.

O altă caracteristică a manuscriselor muntene întîlnite pînă aci o constituie absența decorației figurative. Împodobite mai sărac sau mai bogat, nici unul dintre acestea nu a fost ilustrat — ca tetraevanghelele moldovenești — cu cele patru chipuri ale evangheliștilor, fapt destul de greu explicabil dacă am presupune între cele două «școli» o legătură directă. Totuși, s-ar putea, eventual, găsi o explicație, admițînd, fie că (printr-un bizar joc de împrejurări) toate puținele manuscrise muntenești cunoscute azi aparțin numai categoriei mai modeste — întîlnită, de altfel, și în Moldova — a manuscriselor lipsite de ilustație, fie că, dată fiind dezvoltarea mai lentă a artei caligrafilor munteni, împodobirea tetraevanghelelor cu portretele celor patru evangheliști nu ajunsese încă să constituie aci o tradiție.

Asemenea explicații ne sînt interzise însă de faptul că, atunci cînd, începînd din prima jumătate a secolului al XVI-lea întîlnim și manuscrise ilustrate muntene, acestea aparțin cu totul altor tipuri decît cele moldovenești și vădesc cu totul alte modele decît cele ale școlii întemeiate la Neamțu de către Gavril al lui Uric. Cele două asemenea manuscrise (ambele, tetraevanghele) ce ni s-au păstrat aparțin unor tipuri deosebite, și sînt, după cîte știm azi, unicate în arta românească în genere, fiind poate opere ale unor meșteri străini în trecere pe la noi. Dintre acestea, unul ce nu poate fi datat cu precizie (ms. slav 193 al Academiei), a aparținut mănăstirii Bistrița olteană și ne-a parvenit — datorită faptului că a fost, cîndva, adăpostit în peștera umedă a acestei mănăstiri — într-o stare foarte proastă. Putem bănui azi că el a avut peste 25 de ilustrații — azi complet distruse — încadrate în largi chenare roșii (sau poate aurite pe un strat adesiv de această culoare) și dispuse, indiferent de dimensiunile lor, fiecare pe cîte o foaie, liberă pe ambele fețe, ce întrerupea transcrierea textului. Dintre aceste ilustrații nu ni s-a păstrat astăzi decît — într-o copie (nu prea sigură în ce privește detaliile) datorată unui acuarelist din secolul trecut — una singură. Din ea putem deduce că atît de numeroasele ilustrații prezentau scene caracteristice pentru diferitele «pericope», iar după unele resturi din cuprinsul manuscrisului aflăm că, dintre ilustrații, nu lipseau nici chipurile celor patru evangheliști. Cel de-al doilea manuscris ilustrat — ajuns, nu se știe precis cu ce prilej, în Moldova, la mănăstirea Sucevița — se leagă de tipul (foarte vechi, influențat de rotulus-urile de odinioară) căruia îi aparține evangheliarul (azi la British Museum), scris pentru țarul bulgar Ivan Alexandru, opere despre a căror trecere și pe la noi — prin Moldova însă — sîntem cu precizie informați. În manuscrisul muntenesc în discuție — în care întîlnim în patru rînduri chipurile voievodului Alexandru al II-lea Mircea (1568 — 1577) și fiului său Mihnea (viitorul domn Mihnea Turcitul) — ilustrația este dispusă chiar în text, neîncadrată în nici un fel de chenar — ca o lectură printre rînduri — personajele părînd a se mișca printre litere și a face parte integrantă din însăși povestire.

Scanned with OKEN Scanner

Tot în vremea lui Basarab Neagoe apăruse — în manuscrisele numai ornamentate însă — și un alt tip de decorație deosebit atît de cel geometric (comun Țării Românești și Moldovei), cît și de cel mai vechi întîlnit la unicatul pentru țările noastre pe care-l reprezintă tetraevanghelul din 1405/6 al lui Nicodim de la Tismana. Noul tip grupează motive geometrice, florale sau zoomorfe stilizate după o schemă pe care am putea-o numi « închisă » (adică, în care motivul nu se poate extinde decît prin repetare, nu prin continuare), încadrată într-un pătrat. Corespunzînd unui nou curent în ornamentica manuscriselor ce-și are probabil originea tot în mănăstirile athonite (dar cu rădăcinile în inepuizabila vervă a ornamenticii orientale) ne este cunoscut la noi — dar în miniaturistica Moldovei — cu aproape jumătate de veac mai devreme, prin manuscrisul dăruit de Ștefan cel Mare mănăstirii Zografu (azi în Biblioteca de Stat din Viena), în 1502 și datorat îndemînării călugărului Filip.
Toate aceste încercări marchează aceeași dorință de a crea o cît mai mare bogăție și varietate a formelor pe care o vădesc și căutările similare în domeniul arhitecturii și picturii ca și în toate celelalte genuri artistice. Dar în cea de a doua jumătate a secolului se poate observa și în împodobirea manuscrisului aceeași scădere, nu a gustului artistic, ci a febrilității căutărilor. Astfel, către sfîrșitul secolului manuscrisele datorate activității protopopului sîrb Ioan din Cratovo, stabilit la Craiova, vădesc — în ciuda complicației florale a decorației și cu toată vioiciunea coloritului — o viziune mult mai populară, străină însă artei țăranului român. Ornamentația se combină acum cu ilustrația; figurile evangheliștilor — mici, îndesate, profilate pe fonduri de arhitectură cu aspecte de jucării — își găsesc de astă dată locul în medalioanele polilobate din centrul frontispiciilor (evangheliarul slavon din 1583, la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România). Activitatea — prețuită, judecînd după numărul operelor — a unui meșter sîrb în Țara Românească nu trebuie să ne mire: nu numai că ea corespunde cu primirea bună de care se bucurau, în genere, în aceste părți meșterii balcanici, dar ea se explică și printr-o scădere a activității miniaturiștilor munteni. Știm, de pildă, că un manuscris copiat la mănăstirea Bistrița în 1537 (ms. slav necatalogat, Biblioteca Academiei), rămas — prin moartea caligrafului — lipsit de podoabă, a trebuit să fie trimis, după ani de căutare a unui meșter care să-l termine, la Muntele Athos, pentru a i se completa acolo ornamentația. Scăderea aceasta a activității miniaturiștilor din Țara Românească nu trebuie atribuită numai fenomenului general al restrîngerii căutărilor în domeniul artei, în funcție de posibilitățile materiale mai modeste de care ajunseseră să dispună, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, domnia și feudalitatea muntenească. În ce privește decadența artei caligrafilor — căci în acest caz este vorba de o adevărată decadență — ea își are explicația în faptul că, încă de la începutul secolului, în Țara Românească, manuscrisul începuse să-și găsească un înlocuitor în cartea tipărită.

Arta tiparului fusese introdusă în Țara Românească încă din 1508 de către meșterul călugăr Macarie, format la tiparnițele venețiene și venit la noi — la curtea din Tîrgoviște a lui Radu cel Mare — prin Cetinjie. Tipăriturile datorate strădaniei acestui meșter se mărginesc la cărți de cult (liturghier, 1508; tetraevanghel, 1512) și au avut ca scop, întocmai ca primele opere tipografice apusene, să realizeze un înlocuitor mai ieftin, dar cît se poate mai asemănător, al

manuscrisului. Deși în tipăriturile în discuție, de la tăierea literii și pînă la frontispicii și inițiale, totul vădește o imitare a manuscrisului și o preocupare permanentă pentru artistic, la o cercetare atentă, se poate totuși lesne vedea că modelul imitat nu aparține cîtuși de puțin vreunuia dintre tipurile de manuscris întîlnite în arta Țării Românești. Faptul este ușor de înțeles dacă ne amintim că Macarie nu era un produs al mediului cultural-artistic muntenesc, și că venirea lui aci urma unei perioade de ucenicie la Veneția și de activitate la Cetinje. Ca urmare, motivele ornamentale folosite atît în frontispicii cît și în inițiale poartă amprenta tiparului venețian și a unor elemente stilistice din patria de origine a meșterului. O adaptare la realitățile românești o constituie totuși prezența în medalionul central al frontispiciilor a stemei Țării Românești.

Pe aceeași linie a tradiției ortodoxe — chiar dacă nu a celei ortodoxe autohtone — se află și frumoasa ilustrație, în xilografie, de care se bucură molitvenicul din 1545, tipărit de Dimitrie Liubavici din Tîrgoviște.

Cînd, la începutul celei de a doua jumătăți a veacului al XVI-lea, diaconul Coresi reia, de astă dată la Brașov, activitatea tipografică pentru români, el încearcă, mai ales la început, o legare a ornamenticii tipăriturilor sale (în limba slavă) de cea a operelor lui Macarie. În pas cu vremea însă și sub influența curentului Reformei acum bine întemeiată în Transilvania, Coresi ajunge să tipărească și cărți în limba română, reproducînd însă traduceri de manuscrise cu mult mai vechi. Tipăriturile din această a doua epocă urmăreau și scopuri lucrative. Astfel, adresîndu-se — tocmai prin întrebuințarea limbii « vulgare » — unui public mai larg, el adaptează și caracterele artistice ale tipăriturilor sale posibilităților materiale ale acestuia: decorația nu mai urmărește acum reluarea și continuarea — după modelul cărților lui Macarie sau Liubavici — a tradiției manuscrisului artistic: cartea capătă treptat un caracter din ce în ce mai popular, din ce în ce mai sărac; ilustrația ajunge să dispară, iar ornamentația se reduce la repetarea cîtorva viniete de tip mai vechi. Mai tîrziu, către sfîrșitul veacului și la începutul celui următor, alți tipografi — aflați uneori în slujba propagandei calvine — vor ajunge să dea, în cuprinsul tipăriturilor lor, viniete cu totul lipsite de legătură cu trecutul, uneori fără valoare artistică, alteori influențate de stilul barocului începător.

Broderia

Veacul al XVI-lea nu este numai o perioadă de înflorire a broderiei muntenești, dar, dată fiind lipsa pieselor din secolul al XV-lea, și cea dintîi în care se pot recunoaște cîteva din trăsăturile ei stilistice proprii. Dacă procesul de difuziune în Țara Românească a tehnicii și a repertoriului — atît decorativ, cît și iconografic — specific broderiei bizantine și balcanice trebuie să fi început încă din secolul al XIV-lea și să se fi continuat, desigur, și în cel următor, procesul de selectare și de adaptare la gustul, nivelul de cultură și posibilitățile materiale ale societății feudale muntene trebuie să se fi perfectat de-a lungul veacului al XV-lea. Iar

pentru ca voievozi (cum au fost Radu cel Mare, Basarab Neagoe și soția sa Despina) sau familii boierești (cum au fost Craioveștii și mai tîrziu Buzeștii) să fi putut dărui atîtor mănăstiri, pe lîngă alte odoare, importante piese de broderie, trebuie presupusă existența unor ateliere organizate, lucrînd pentru voievozi și marii feudali. Că asemenea ateliere au funcționat o dovedesc tocmai trăsăturile specifice ale unora dintre piesele românești: acele cîteva elemente ce le sînt proprii și care deosebesc broderia românească de cea a țărilor din Balcani, fără să o despartă totuși definitiv de a acestora.

Epitrahilul dăruit mănăstirii Govora de Radu cel Mare (fig. 246) (piesă ce se află azi în Muzeul de Artă al Republicii) nu vădește încă nici o trăsătură specific muntenească. Atît compoziția de ansamblu — personaje în picioare sub arcade trilobate susținute de colonete — cît și decorația — formată din benzi cu diferite împletituri care separă registrele cu personaje, din motivul « entrelac »-ului în formă de inimă, cu capetele terminate în semipalmetă și din împletitura în cruci de la poale — sînt ambele de tradiție bizantină și în general folosite în lumea balcanică.

Unele din trăsăturile specifice broderiei muntenești din secolul al XVI-lea se definesc în piesele lucrate din porunca lui Neagoe Basarab și a soției sale Despina, răspîndite azi prin mănăstirile cărora le fuseseră destinate (Xenofon, Krušedol, Dečani, Iviron), ca și în muzeele din Moscova și Belgrad.

Epitrahilul dăruit de Neagoe Basarab mănăstirii Argeșului a primit o decorație originală, unică după cît cunoaștem azi cu privire la broderia din veacul al XVI-lea și care se va mai relua o singură dată la începutul celui de al XVII-lea, tot în Țara Românească: un șnur răsucit în două fire înconjură marginile, separă registrele cu personaje, alcătuiește fusul, baza și capitelul coloanelor, ca și arcadele. Nu este greu să recunoaștem că artistul s-a inspirat de la brîul răsucit de piatră ce înconjură fațadele nou construite ale bisericii mănăstirii Argeșului sau chiar de la dublele toruri care ritmează registrul superior al acelorași fațade. Procedeul arată clar intenția donatorului sau a meșterului de a folosi un motiv luat din mediul artistic local. Lipsa oricărui alt ornament, marcarea solului printr-o bandă orizontală destul de lată, de culoare verde, și mai ales reprezentarea pe poalele broderiei a donatorilor în veșmîntul pe care aceștia îl poartă și în tabloul votiv de la Argeș, sînt dintre elementele ce vor deveni caracteristice broderiilor muntenești.

Din grupul de epitrahile ce au, reprezentate pe poale, portretele donatorilor mai fac parte: epitrahilul din 1521 dăruit de către Barbu Craiovescu și soția sa Negoslava ctitoriei lor, mănăstirea Bistrița (Muzeul de Artă al Republicii) și cel dăruit, în 1537, de Radu Paisie și de fiul său Petru mănăstirii Esfigmenu (Athos). În prima piesă donatorul (devenit călugărul Pahomie) este reprezentat în veșmînt monahal, iar vălul ce acoperă capul și « fota » albastră, vrîstată cu roșu, pe care le poartă Negoslava, fac și astăzi parte din portul popular oltenesc.

Două perechi de « epimanikia » (mînecuțe) nedatate (azi în Muzeul de Artă al Republicii) — una din ele reprezentînd *Împărtășirea cu pîine și cu vin*, cealaltă *Buna Vestire*, ca și cele două « podea » (poale de icoană) dăruite, în 1545, de egumenul Simion mănăstirii Iviron și reprezentînd, una *Buna Vestire*, cea de a doua scena *Anastasis* sînt, poate chiar mai evident decît epitrahilele, legate de broderia sîrbo-athonită: chenarele florale sau semi-palmetele fiind,

pe cît de specifice Balcanilor și Moldovei, pe atît de puțin folosite în arta Țării Românești din veacul al XVI-lea.

În acest veac de intensă dar inegală creație artistică pentru Țara Românească, trei piese remarcabile rup monotonia unor realizări de serie. Cea mai veche dintre ele este o dveră (azi la Muzeul din Kremlinul Moscovei), dăruită de Neagoe Basarab și de soția sa Despina, desigur bisericii pe care voievodul a vrut-o neîntrecută în lumea ortodoxă a timpului — biserica mănăstirii Argeșului — poate cu ocazia sfințirii ei în 1517. Piesa reprezintă *Coborîrea de pe cruce* (ea este pandantul unei dvere cunoscută numai din relatările lui Paul de Alep și care reprezenta probabil *Plîngerea*) într-o compoziție în piramidă, limpede construită și admirabil echilibrată. În colțul din stînga jos, ca în icoanele cu donatori, în genunchi, purtînd coroane și aceleași veșminte ca în tabloul ctitoricesc din biserică, Despina doamna și cele trei fiice: Stana, Roxandra și Anghelina amintesc, în strălucirea de aur și roșu, de arta mozaicurilor sau a manuscriselor. Scena se detașează, concisă și monumentală, pe fondul brodat cu aur. Îmbinarea cu fir de argint a firului de mătase albastră, roșie și verde — tricromie specifică broderiei ieșită din atelierele acestei curți domnești — conferă piesei o luminozitate de email. Subțiri și egale, ca liniile unei miniaturi, conturele, faldurile sînt marcate cu o neobișnuită discreție, lăsînd suprafețele să se compună în ampla lor liniște, în ritmul și armonia lor. Nici un ornament nu vine să întrerupă sau să se adauge compoziției concepută și realizată în spiritul picturii monumentale. Această piesă rămîne neîntrecută în arta broderiei muntenești și poate fi considerată ca una din cele mai realizate din arta de tradiție bizantino-balcanică. Această operă susține cu succes comparația cu cele mai artistice piese de broderie din Moldova vremii lui Ștefan cel Mare.

Nouă ca viziune decorativă, aproape lipsită de tematică religioasă — subiectul principal fiind o interpretare originală și foarte decorativă a arborelui vieții — dvera dăruită de Vintilă Vodă (1532—1535) mănăstirii Kutlumuz are un lat chenar floral. Reprezentarea donatorului, împreună cu soția sa Rada și cu fiul lor Drăghici, toți în genunchi — atitudinea, îmbrăcămintea, figurile chiar amintind portretele atît de frecvent reprezentate, ale lui Neagoe Basarab și ale familiei sale — cîștigă aci în importanță, ocupînd aproape jumătate din cîmpul central al broderiei. O viziune nouă își face loc: decorația florală și vegetală tinde să așeze tematica religioasă pe al doilea plan de importanță.

La finele secolului, tratată pictural ca și scena de pe dvera de la Neagoe, este și *Răstignirea* (fig. 249) brodată cu fir de aur pe fondul de mătase vișinie de pe vălul de ușă împărătească, dăruită de banul Craiovei, Preda Buzescu și de soția sa Cătălina, bisericii din Stănești (azi în Muzeul de artă al Republicii). O subțire linie brodată separă scena liturgică de portretele donatorilor. Fără înfățișarea ceremonioasă pe care o au ctitorii în tablourile votive pictate, cele două personaje în genunchi, cu mîinile ridicate în rugăciune, amintesc, în simplicitatea lor, de reprezentarea donatorilor de pe ferecăturile contemporane muntenești, în argint. Încercarea de a sugera asemănarea fizică este vizibilă la ambele chipuri: cel al banului Craiovei, atît de înrudit cu portretele membrilor aceleiași familii, zugrăvite la Căluiu și la Stănești și acela — tînăr și grațios — cu lungi ochi negri, al jupîniței Cătălina. Portretele sînt cele mai reușite din toate cîte s-au brodat în arta muntenească. Chenarul, pe o

Scanned with OKEN Scanner

schemă încă geometrică, presărat cu flori mici abia stilizate, vestește tendința de trecere de la geometric spre floral a ornamenticii brodate, proces ce se va desăvîrși, însă, abia cu un veac mai tîrziu.

O trăsătură proprie broderiei medievale românești, de-a lungul întregii sale evoluții, este reprezentarea portretelor ctitoricești. Portretul laic brodat este tot atît de caracteristic pentru arta ambelor țări românești ca și tabloul votiv pictat. Totuși, între creația artistică a celor două provincii există, pe lîngă unele asemănări, și deosebiri de concepție care merită a fi menționate. În linii mari, acestea sînt următoarele: prezența numai în Țara Românească a unui tip de portret brodat pe care-l vom numi « aulic » și prezența, numai în Moldova a portretului monumental brodat. Într-adevăr, din al doilea deceniu al veacului al XVI-lea și pînă în ultimii ani ai celui de-al XVII-lea, portretele voievodale muntenești brodate mențin, toate, același specific stilistic care derivă, ca semnificație și ca structură compozițională, din bine cunoscutul tablou ctitoricesc, cu caracter eminamente aulic, reprezentînd pe Basarab Neagoe, pe doamna Despina și pe copiii lor în ampla friză a ctitorilor din biserica mănăstirii Argeșului. Cea mai veche transpunere cunoscută în broderie a acestui tablou sînt portretele de pe frumoasa dveră aflată astăzi la Moscova. De la această piesă și pînă la ultima, cu portrete brodate ale unor voievozi donatori — epitrahilul din 1695 dăruit de Constantin Brîncoveanu mănăstirii sale Hurezu de care vom vorbi mai departe — toate vor fi, cu deosebiri de reușită tehnică, aproape identice. Cu mici variante — numărul sau poziția personajelor, reușita gestului sau atitudinii etc. — aceste portrete, lucrate într-o factură miniaturală, par cizelate într-o materie prețioasă. Ca viziune artistică ele sînt mult mai îndeaproape legate de reprezentările votive de pe ferecături sau alte piese de argintărie, decît de acelea din pictura murală. Asemenea mici « efigii » brodate, de o monotonă fixitate, în care accentul cade pe elementul de « aparat », prezintă o notă comună: figura rămîne pe al doilea plan al preocupărilor artistului. Chipurile, dominate de grelele coroane pur convenționale, apar inexpresive, prea puțin diferențiate. Din punct de vedere al portretului laic, pictura muntenească a reușit opere incomparabil mai sugestive.

În schimb portretele brodate ale marilor boieri capătă, tocmai datorită atenției care s-a dat figurilor, puse în valoare și de varietatea veșmintelor, un accent pitoresc, specific artei broderiei muntenești și fără corespondent în Moldova. Expresive în acest sens sînt portretele, mai sus amintite, al lui Barbu Craiovescu și al soției sale Negoslava și mai ales acelea, atît de vii, ale lui Preda Buzescu și soției sale, jupînița Cătălina, de pe vălul dăruit de ei bisericii din Stăneștii Vîlcii.

Dincolo de deosebirile de reușită artistică și de acelea arătate mai sus în ceea ce privește tratarea portretului laic; dincolo chiar de faptul că broderiile ieșite din atelierele voievodale sînt mai somptuoase, acelea comandate de boieri avînd un caracter mai simplu și mai evident al locului, broderia muntenească din secolul al XVI-lea reprezintă o artă de căutare, adeseori reușită, a unei creații în care tradiția balcanică puternic asimilată devine izvorul unor

mereu înnoite experiențe. Încercarea de a adapta tradiția bizantino-balcanică unei viziuni proprii românești — obținută treptat și cu rezultate inegale, ca valoare artistică — marchează tocmai acum, în secolul al XVI-lea, o unitate de realizare vădită mai ales în echilibrul între figurație și decorație. Evoluția ulterioară va accentua, treptat, în dauna figurației, elementele pur ornamentale.

Sculptura în piatră

Somptuozitatea sculpturii în piatră de pe fațadele monumentelor de la Dealu și Argeș, perfect adecvată ambianței artistice a acestor două mai importante ctitorii voievodale de la începutul celui de al XVI-lea veac, rămîne o excepție nu numai în decorul arhitectural, dar și în întreaga creație artistică a vremii. Simplificate și perfect adaptate tehnicilor felurite în care vor fi folosite, motivele decorative din acest bogat repertoriu ornamental vor constitui izvorul principal de inspirație, grupurile de bază ale tematicii decorative (vegetale, florale și mai ales geometrice), pe care le vom regăsi în miniatură, în argintărie, în broderie, în sculptura pietrelor funerare. Timp de mai bine de un veac, pînă în momentul în care barocul în formele sale diferite o va înlocui, decorația de la Dealu și de la Argeș va furniza artiștilor munteni motive de inspirație.
Pe lîngă sistemele decorative de la Dealu și Argeș — opere desigur ale unor orientali, aduși de ctitor din Imperiul Otoman — se constată și sporadice urme ale unor forme de decorație gotică. Cunoscute în Țara Românească încă din secolul al XIV-lea, dăinuirea lor se explică prin continuarea și chiar intensificarea legăturilor cu Transilvania, unde Neagoe Basarab comandă meșterilor o parte din obiectele de artă, necesare pentru înzestrarea ctitoriilor sale. De o vagă reminiscență a formelor gotice, pare a fi, de pildă, lintelul ușii (azi zidită) din zidul sud al bisericii sf. Vineri din Tîrgoviște, lintel ce poartă data de 13 iulie 1517. Înrîurirea goticului este evidentă însă în stema turnului clopotniță de la Dealu (1499) (fig. 250) și în portalele bisericilor Crețulești din Tîrgoviște și sf. Gheorghe din Cîmpulung — acestea două din urmă fiind la origină, se pare, chiar ele monumente catolice — unicele exemplare de forme ale goticului tîrziu cunoscute în arhitectura muntenească a acestei epoci. Începînd cu cea de a doua jumătate a veacului al XVI-lea, decorația sculptată în piatră se reduce la rolul de a încadra golurile — uși și ferestre — ale monumentelor. Ea va cunoaște — transformată complet sub influența din afară — o înflorire, din ce în ce mai mare, începînd din ultimele decenii ale veacului următor.

Piatra de mormînt a lui Neagoe Basarab (fig. 251), aflată în biserica mănăstirii Argeșului—împreună cu anterioara lespede comună a copiilor aceluiași voievod, aflată în aceeași biserică, (într-o

formă mult mai rudimentară) — constituie, pentru Muntenia secolului al XVI-lea și chiar pentru o mare parte a celui de al XVII-lea, prototipul sculpturii lespezilor funerare. Lucrată în « champlevé », cu o remarcabilă acuratețǎ, ea are în cîmpul central o dublă cruce, sprijinită pe un piedestal cu două picioruşe, formată dintr-un entrelac și avînd în partea superioară o roză a vînturilor. Inscripția formează chenar. În această decorație de tip geometric se pot regăsi elemente comune manuscriselor și broderiilor. Simplificată și adaptată suprafeței pe care o acoperă, decorația este totodată îndeaproape înrudită cu cea care ornamentează fațadele monumentului. S-au păstrat, fie în biserici, fie aduse în Muzeul de Artă din București sau în muzee din provincie, un număr destul de mare de lespezi funerare din această epocă, toate — cu neînsemnate variante — de tipul decorativ al lespezii lui Neagoe.

Dar tocmai marea răspîndire a acestui tip decorativ, folosit și pe pietre din biserici ce nu au nici o legătură cu mănăstirea Argeşului, indică o preferință a gustului muntenesc pentru ornamentația geometrică, predilecție a cărei explicație nu poate fi decît păstrarea tradiției geometrismului din sculptura populară în lemn. Deosebirea față de decorația moldovenească, în care geometrismul pur nu se întîlnește decît în frontispiciile mari ale manuscriselor, constituie o problemă deosebit de interesantă, dar încă nu suficient de adîncită.

Tot în biserica mănăstirii Argeşului se află o piatră funerară de cu totul alt tip; ea acoperă mormîntul voievodului Radu de la Afumați (+1529) (fig. 252). Lucrată în obișnuitul « champlevé » cu precizia și minuțiozitatea pe care le îngăduie marmura și care o fac să semene cu o pagină de manuscris, sculptura acestei pietre funerare prezintă — pe lîngă entrelacul chenarului și al părții superioare a cîmpului central — și reprezentarea voievodului călare, cu mantia fluturîndă, cu mîna dreaptă ținînd sceptrul și cu coroana pe cap. De proporții perfecte, calul, în mers de paradă, și călărețul, obținuți din simplul contur al siluetelor, constituie cea mai reușită operă de sculptură figurativă din vechea artă românească. Inscripția amplă ce acoperă cîmpul central al acestei piese constituie o pagină de cronică a Țării Românești. Lespedea ce acoperă în biserica de la Vieroși (Muscel) mormîntul lui Albu Golescu (+ 1574) (fig. 253) înrudit cu Radu de la Afumați, este direct inspirată de cea de la Argeș; mai simplă, lipsită de chenarele și ornamentele împletite ale modelului, și aceasta reprezintă — prin textul amplu ce-i acoperă cîmpul central — o pagină de cronică. Deși mai puțin artist, meșterul nu a făcut totuși o simplă copie mecanică; el a diferențiat însemnele marelui boier de cele ale voievodului, înlocuind coroana cu o cușmă.

Asemenea lespezi funerare cu reprezentări ecvestre rămîn excepționale în arta românească veche. În stadiul actual al cunoștințelor noastre ar fi greu de lămurit care va fi fost izvorul lor de inspirație. Relieful plat și lipsa a aproape oricărei indicații de detaliu, ideea de reprezentare ecvestră, ar putea sugera o apropiere, poate cu cahlele de influență occidentală, ornamentate cu reprezentarea în relief a sf. Gheorghe călare.

O ultimă asemenea lespede funerară, cu imaginea defunctului — de data aceasta în luptă cu un dușman, tătarul Ghirai — se găsește în biserica din Stănești, pe mormîntul lui Stroe

Buzescu (+ 1602). Piatra a fost comandată de soția defunctului și textul amplu ce i se datorește constituie, o dată mai mult, o pagină de cronică. Sculptura stîngace — desigur opera unui meșter de țară — amintește, prin simplicitatea expresiei, de sculptura populară în lemn. Cu excepția acestor trei lespezi funerare de tip figurativ, creații ocazionale și, ca urmare, mai puțin importante pentru evoluția sculpturii muntenești, toate celelalte, formînd în genere grupuri în cuprinsul fiecărei ctitorii: Snagovul, Căluiul, Bucovățul, Stănești ș.a., repetă, în mai simplu sau mai complex, mai artistic sau mai rudimentar, aceeași compoziție geometrică, avînd crucea în entrelac ca motiv central și inscripția slavă săpată pe chenar.
Către finele veacului al XVI-lea, cîteva asemenea lespezi funerare — printre care cea mai artistică și totodată cea mai reprezentativă acoperă mormîntul Irinei (+ 1576—7), soția lui Albu Golescu, amintit mai sus, din biserica Vieroșilor — marchează — poate printr-o influență venită din Moldova — trecerea de la ornamentica geometrică la cea florală, ornamentică ce va deveni în veacurile următoare, într-o înfățișare influențată de Renaștere și Baroc, curentă în Țara Românească.

Sculptura în lemn

În faza actuală a cunoștințelor noastre asupra sculpturii lemnului din țările balcanice, ușile paraclisului azi dispărut al mănăstirii Snagov (fig. 256), lucrate în 1453 — singurul și cel mai vechi exemplar al acestui gen artistic păstrat în Țara Românească din epoca de care ne ocupăm — rămîn o piesă unică, cu o compoziție echilibrată și armonioasă, remarcabilă din punct de vedere al execuției tehnice. Ele sînt compuse din două canate, iar schema compozițională în ansamblu, ca și succesiunea scenelor ce le decorează, amintește de cele ale unui tip de epitrahil: cel cu personaje sub arcade. Fiecare canat, lucrat dintr-o singură bucată, cuprinde cîte trei compartimente cu figuri. *Buna Vestire* — de un tip iconografic mai puțin obișnuit, prin prezența lîngă înger și fecioară, a două personaje încoronate, profeții David și Solomon — este reprezentată frecvent pe ușile de lemn sau de bronz ale bisericilor din Balcani și de la Athos și întotdeauna pe ușile împărătești. Poate că prezența acestei scene aci a determinat pe unii cercetători să considere greșit că din această ultimă categorie fac parte și ușile de la Snagov: nici dimensiunile, nici forma lor însă, nu sprijină această presupunere. Pe registrul mijlociu sînt reprezentați patru sfinți, grupați doi cîte doi, iar în cel de jos, doi sfinți militari călări: în stînga sf. Gheorghe, în dreapta, probabil, sf. Dumitru. Privite în amănunt sau în ansamblu, reprezentările sînt admirabil compuse: există un perfect echilibru între static și dinamic, între plan, relief și adînc, între umbră și lumină. Gestul avîntat sau reținut, încordat sau destins, draperia cutată puternic — fluturînd cu suplețe sau

Scanned with OKEN Scanner

așezîndu-se liniștit pe corp — toate contribuie la reușita unei desăvîrșite realizări plastice. Spațiile dintre arcade sînt decorate cu împletituri geometrice-florale de influență orientală — atît ca desen cît și ca tehnică — de felul celor pe care le vom regăsi, peste trei sferturi de veac, pe fațadele bisericii mănăstirii din Curtea de Argeș. Palmeta pe vrejul de mișcare meandrică, motiv comun întregii arte balcanice, apare și ea sub forma unei benzi înguste ce taie orizontal fundalul scenei Bunei Vestiri.

În ce privește tehnica, aceasta diferă de la elementul figurativ la acel decorativ: basorelief la primul, champlevé la al doilea.

Această piesă de mare artă, de stil bizantin, deschide, în Țara Românească, seria unor opere de sculptură în lemn de mare frumusețe și originalitate.

Pe cît de bogate sînt mărturiile despre arta sculpturii în lemn din Moldova secolului al XVI-lea, pe atît sînt ele de puține în Țara Românească. Piese de mobilier nu s-au păstrat, deși somptuoasele ctitorii ale unor voievozi ca Radu cel Mare sau Neagoe Basarab au fost înzestrate cu strane, tetrapoade etc., pe măsura calității celorlalte piese de artă aplicată pe care le cunoaștem.

Ușile de la Cotmeana (azi în păstrarea Muzeului de artă din București) (fig. 257) au fost, credem, greșit atribuite pînă acum secolului al XIV-lea, cînd a fost ridicat acest monument. Nu numai din pricina faptului că ele sînt complet diferite de cele de la Snagov, descrise imediat mai sus, ci și pentru că aparțin unei viziuni stilistice și sînt lucrate într-o tehnică străină secolului al XIV-lea muntenesc, credem că ele se integrează, mai degrabă, ambianței decorative a celui de-al XVI-lea. De altfel mănăstirea de la Cotmeana se bucura, în acea vreme — sub domnia lui Neagoe Basarab — de o deosebită atenție, așa cum ne-o arată donații consemnate în documente. Ar părea probabil că, paralel cu acțiunea de reînzestrare a mănăstirii, să se fi produs și una de reparații și îmbunătățiri.

Spre deosebire de ușile de la Snagov, ce aparțin unei viziuni predominant figurative cu unele elemente apusene, caracteristica ușilor de la Cotmeana este integrarea lor totală — cu excepția reprezentării *Bunei Vestiri* (nelipsită pe asemenea uși) — într-o viziune decorativă tipic orientală, vădită în folosirea unei ornamentici vegetale stilizate, care amintește îndeaproape de repertoriul ornamental al sculpturii în lemn musulmane.

Decorul ușilor este compus din alăturarea pe verticală a unui motiv obișnuit ca schemă — vrej de mișcare meandrică — singular însă prin elementul vegetal, musulman la originea lui, ce se înscrie în buclele vrejului: frunza cu trei lobi dintre care, cel din mijloc, prelung și sinuos, intră în compoziție ca element structural și de ritmare. Intervenția în compoziție a lobului prelungit al frunzei, ca element de legătură și cadență, estompează verticalitatea desfășurării ornamentului pe fîșii, aparentă rămînînd mișcarea în toate sensurile. Pe stinghia alipită canatului stîng, pentru a acoperi linia de întîlnire a ușilor la închiderea lor, ornamentul este întrerupt de cinci bumbi emisferici, decorați cu împletituri liniare diferite. Aceste împletituri se găsesc, aproape cu identitate, sculptate pe lespezile funerare, brodate pe poalele broderiilor

liturgice și pe fațadele bisericii episcopale de la Argeș. Predominarea, în cadrul unui complex ornamental, a vegetalului stilizat, față de geometricul linear, este, de altfel, una din caracteristicile artelor somptuare muntenești începînd din epoca lui Neagoe Basarab. Tehnica de champlevé în care este lucrată opera contribuie la reușita acestei realizări eminamente decorative. Piesa a fost compusă pentru a da un efect de somptuozitate — comun de altfel sculpturii decorative a epocii — realizat și prin folosirea aurului și culorii, ale căror urme se mai pot încă distinge. În întreaga zestre a sculpturii în lemn muntenești, ușile de la Cotmeana reprezintă, alături de cele de la Snagov, cele mai frumoase reușite artistice, rămînînd totuși exemplare unice și reprezentative pentru o viziune de artă specifică momentului în care au fost create.

Fiind cu certitudine lucrate în secolul al XVI-lea și donate de către Vintilă Vodă (în 1532—1535) (fig. 258) și de boierul Manta în 1564, două cruci sculptate în lemn și ferecate în argint, nu pot fi, în faza actuală a cercetărilor, atribuite cu siguranță unor meșteri munteni. Bogăția sculpturii lor figurative, de ordin miniatural, calitatea de finețe și precizie a acestei sculpturi — deși nu constituie un specific al genului din Țara Românească — se integrează totuși în ansamblul celorlalte opere de artă somptuară muntenească.

Argintăria

Numărul mare de obiecte de cult cu care au fost înzestrate ctitoriile din țară, daniile făcute mănăstirilor din Serbia, Bulgaria și Muntele Athos, unde se păstrează și azi trăsăturile stilistice comune unor piese cu destinație felurită și lucrate în tehnici variate, toate acestea fac să se presupună existența, la finele secolului al XV-lea și în cursul celui de al XVI-lea, a unor ateliere locale, de meșteri argintari ce lucraseră la comanda marilor familii feudale și a voievozilor. Faptul că niște cupe de argint sînt denumite într-o listă de obiecte din anul 1514 « valahe » confirmă documentar această presupunere. Totodată și într-o scrisoare adresată de Neagoe Basarab aurarului Celestin din Sibiu se pomenește de exercitarea meșteșugului argintăriei de către români.

Totuși, frumoasa cadelniță (fig. 259) dăruită ctitoriei lor — mănăstirea Bistrița — de către frații Craiovești, piesă alcătuită din elemente de arhitectură și decorații în stil gotic tîrziu, indică menținerea tradiționalelor legături cu meșterii argintari sași de peste munți. Active sînt și legăturile cu atelierele bănățene, în care se făcuseră cunoscute numele unor artiști ca Petre Smeredeva din Becicherecul Mare, Condo Vlahul, Dumitru Zlătarul din Lipova. Atît operele presupuse ca fiind executate în atelierele argintarilor sași sau de meșteri de școală transilvană, ca prețiosul chivot de la Bistrița aflat azi în colecția Muzeului de Artă și cel

Scanned with OKEN Scanner

dăruit de Neagoe Basarab mănăstirii Dionisiu, cît și lucrări ca cele semnate de argintari ca Dimitrie din Lipova (cățuia de la Tismana), ca și cea asemănătoare de la Bistrița (fig. 264), sînt semnificative pentru procesul de interpătrundere între elemente de tradiție slavo-bizantine și elemente gotice tîrzii.

Trei panaghiare, adevărate bijuterii de o deosebită valoare artistică — unul dăruit în 1491 mănăstirii Snagov (fig. 260 și 261) de către Drăghici Vintilescu, celelalte de către boierii Craiovești mănăstirilor Bistrița și Tismana, la începutul secolului al XVI-lea — îmbină, cu eleganță și rafinament tehnic, scene religioase (*Înălțarea*, *Adormirea Maicii Domnului*) sau reprezentări ca *Deisis* de tip iconografic bizantin, cu o frumos utilizată decorație florală obișnuită în toate operele de artă aplicată contemporane, indiferent de gen. Asemenea trăsături stilistice comune presupun, cel puțin pentru unele din aceste obiecte, proveniența lor dintr-un atelier local.

Tot în Țara Românească au putut fi executate ferecăturile a două evangheliare, cel pe care postelnicul Marcea și soția sa Marga le-au dăruit în 1510 mănăstirii Bistrița și cel de la Neagoe Basarab, azi, păstrat în muzeul mănăstirii Sucevița. Înrudirea stilistică între cele două compoziții — cu personaje lucrate în relief puternic, dar cu liniile feței abia marcate — este evidentă. Cele cîteva vrejuri, în meandru rotund, din care se desprind frunze trilobate ascuțite la vîrf — cum apar pe ferecătura postelnicului Marcea — sînt în general folosite în ornamentica muntenească a timpului, ele regăsindu-se în sculptura în piatră, în broderii, în decorația manuscriselor, în ornamentica pictată.

În a doua jumătate a veacului al XVI-lea, două ferecături — cea din colecția Muzeului de Artă din București, cea dăruită de boierii din Oliboiești bisericii sf. Nicolae din Scheii Brașovului) (fig. 265) — în a căror compoziție recunoaștem schema de pe fața ferecăturii lui Nicodim de la Tismana tratată în viziunea ornamentică a veacului respectiv și cele două înstrăinate la Dionisiu și mănăstirea Muntelui Sinai, precum și o pereche de ripide, azi în vistieria Sfîntului Mormînt, indică și ele trăsăturile de stil ale aceluiași atelier. Piesele se caracterizează prin complicarea tipurilor iconografice tradiționale precum și printr-o fină decorație ce acoperă toate spațiile libere și în care se vădesc unele infuzii orientale.

Pe aceste piese sînt reprezentate cele mai originale portrete de donatori din toată arta argintăriei muntenești. Figurate în picioare sau în genunchi, bine individualizate, aceste portrete, separate de figurativul religios printr-o linie subțire, constituie una din trăsăturile specifice argintăriei și broderiei Țării Românești.

Numeroase piese de argintărie laică — pocale de ceremonie, decorate în stil gotic, lucrări de import de mare circulație, provenite din atelierele din apus sau din Europa Centrală, căni, talere de mari proporții folosite la ospețele domnești (talerul dăruit de Neagoe Basarab în 1514, azi în colecția Muzeului de Artă din București, (fig. 262), pahare îngrijite ca formă și decorație executate în atelierele din Transilvania (pahar de la mănăstirea Tismana, col. Muzeului de Artă din București, (fig. 263) întregesc prin aspectul lor caracteristic patrimoniul

artei prelucrării metalelor din acea vreme și constitue importante documente pentru cunoașterea nivelului de viață al marilor feudali. Cruci sculptate în lemn și ferecate în argint aurit, cum sînt de pildă aceea de la Vintilă Vodă (fig. 259), prima jumătate a veacului al XVI-lea și cea de la jupîn Manta, făcută în 1564, completează azi colecția argintăriilor folosite în lumea feudală din Țara Românească. Interferența de elemente iconografice de tradiție bizantină cu ornamentica de stil apusean păstrează încă, în cursul secolului al XVI-lea, un echilibru care se va pierde treptat prin precumpănirea din ce în ce mai pronunțată a elementelor occidentale provenite din repertoriul de motive al Renașterii și al Barocului.

Scanned with OKEN Scanner

Homor. Magii călări

Scanned with OKEN Scanner

2. *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*

FLORENTINA DUMITRESCU
MARIA-ANA MUSICESCU
DUMITRU NĂSTASE
SORIN ULEA
TEODORA VOINESCU

Suirea lui Ștefan cel Mare pe tronul Moldovei a însemnat sfîrșitul perioadei de dezordine politică și economică pe care o provocaseră dezbinările boierești după moartea lui Alexandru cel Bun, și totodată începutul celei mai lungi și mai glorioase domnii din istoria Moldovei (1457—1504). Înzestrat cu excepționale calități de conducător militar, politic și administrativ, sprijinitor al artei și culturii, Ștefan cel Mare a avut în primul rînd meritul de a fi înțeles just tendințele fundamentale ale societății în mijlocul căreia trăia. De aceea, succesul îndelungatei sale domnii este succesul unui conducător care s-a bucurat, în atingerea obiectivelor sale principale, de sprijinul efectiv al maselor. Bizuindu-se pe forțele cele mai înaintate ale societății: țărănimea liberă, tîrgoveții și mica boierime, și înfrîngînd împotrivirea marilor feudali, voievodul reușise, printr-o politică de continuă centralizare, să asigure țării sale condițiile necesare unui avînt economic și cultural care au făcut din epoca sa una din cele mai strălucite din istoria poporului român. Iar răsunătoarele victorii pe care, sub comanda marelui strateg, le repurtaseră oștile moldovenești împotriva turcilor, tătarilor, ungurilor și polonilor, răspîndiseră departe în Europa faima micului dar eroicului stat din răsărit. Politica mai puțin clarvăzătoare a fiului lui Ștefan — Bogdan cel Orb (1504—1517) — a dus la o reîntărire a pozițiilor marii boierimi care, profitînd, după moartea voievodului, de minoratul fiului său Ștefăniță, a ajuns să conducă efectiv țara. Devenit major în 1522, Ștefăniță a reluat însă politica fermă a bunicului său. Zdrobind un complot al marii boierimi, care apelase la străini pentru a scăpa de « tiran », el a format un nou sfat domnesc compus din sprijinitori ai politicii de centralizare. Dar moartea a întrerupt, în 1527, planurile îndrăznețe ale tînărului voievod. În locul său, sfatul domnesc a chemat în fruntea țării pe Petru Rareș, un fiu nelegitim al lui Ștefan cel Mare.

Înflăcărat, inteligent și dinamic în acțiunile sale, moștenind calitățile de conducător ale marelui său tată, Petru Rareș a desfășurat de la început o energie neobosită pentru a face față gravei situații în care ajunsese atunci Moldova. După căderea Belgradului în 1521 și prăbușirea regatului maghiar în 1526, gloria militară a Imperiului Otoman atinsese zenitul, întreaga Europă urmărind cu aprehensiune mișcările colosului. Iar pentru moldoveni, a căror țară era acum învăluită din sud și vest, devenise limpede că ceasul bătăliei supreme avea să sune curînd. De aceea, Petru Rareș și-a făcut din întărirea capacității de rezistență și propășirea multilaterală a țării pe care o conducea, principiul fundamental al politicii sale. Descendent, prin mama sa, din lumea nouă și activă a tîrgurilor, și format de mic în contact nemij-

locit cu masele populare, el se identificase în chip firesc cu mentalitatea și idealurile lor de libertate. Îmbunătățind aparatul de administrare al provinciilor, în rîndurile căruia a adus oameni de origine modestă, și apărînd interesele și drepturile păturilor largi ale societății, acest prinț bastard a stîrnit în aceeași măsură entuziasmul maselor populare și ura marii boierimi, care se vedea sever știrbită în privilegiile ei de clasă. Nu întîmplător Ivan Peresvetov, cunoscutul publicist rus din veacul al XVI-lea, a văzut în Rareș — pe care îl cunoscuse personal cu prilejul unei îndelungate misiuni diplomatice la Suceava — tipul ideal de conducător al unui stat centralizat, tip pe care, în vestita sa « Mare plîngere», îl recomandă ca model tînărului Ivan cel Groaznic.

Pe plan extern, Petru Rareș a urmărit cu tenacitate închegarea unui sistem de alianțe militare, țelul său suprem rămînînd, ca și pentru tatăl său, crearea unei coaliții a statelor Europei centrale și răsăritene împotriva turcilor. Dar pregătirile pe care un întreg popor le făcea de ani de zile sub conducerea vrednicului prinț au fost zădărnicite de acțiunea trădătoare a boierimii. Intrînd în legătură cu turcii, marii feudali au dezvăluit acestora planurile și proiectele voievodului, alianța sa cu Habsburgii, cerînd totodată sultanului o intervenție armată, intervenție la care se arăta, de altfel, nerăbdător să participe și regele Poloniei. Cînd, în vara anului 1538, marea invazie a pornit, sultanul, care o conducea în persoană, a cerut, ajuns la Dunăre, supunerea lui Rareș. Acesta refuzînd, uriașa armată s-a revărsat asupra Moldovei. Dar tocmai în acele momente dramatice defecțiunea marilor boieri — dintre care unii se aflau la conducerea armatei — a dezorganizat planul de luptă al voievodului. Descoperit în fața invadatorilor, Rareș a scăpat cu greu din mîinile acestora, reușind să fugă peste munți în Transilvania.

Răsturnarea lui Rareș și înlocuirea lui cu un prinț numit de Poartă au însemnat începutul dominației otomane asupra Moldovei. E adevărat că Rareș, recurgînd la singurul mijloc care-i mai rămăsese, împăcarea cu turcii, a revenit la tron în 1541. Dar timpurile erau altele. Cu toată autonomia pe care continua să o păstreze în schimbul unui important tribut, cu toate eforturile persistente ale voievodului de a încheia noi alianțe militare, Moldova devenise, și va rămîne pentru trei veacuri, o vasală a turcilor.

În deceniile care au urmat morții lui Petru Rareș statul moldovenesc a continuat să alunece din ce în ce mai mult sub dominația otomanilor, fapt care, pe de o parte a întărit tendințele centrifuge ale marii boierimi, iar pe de altă parte a accentuat exploatarea maselor. În această a doua jumătate a veacului al XVI-lea istoria moldovenească înregistrează, totuși, două momente deosebit de importante. Primul în ordine cronologică este un moment cultural: domnia lui Alexandru Lăpușneanu (1552—1561; 1564—1568). Continuînd, pe cît era posibil în acea vreme, politica de centralizare a lui Rareș, dar renunțînd definitiv la orice planuri antiotomane, acest voievod a fost, totodată, un activ sprijinitor al artelor și culturii, din vremea sa rămînînd, printre alte mărturii, cîteva din cele mai importante monumente de arhitectură medievală moldovenească.

Al doilea moment este de ordin politic: războiul antiotoman condus de Ion Vodă cel Cumplit (1572—1574). Luînd măsuri severe de constrîngere a marilor feudali atît laici cît și clerici, strîngînd în jurul său masele populare îndîrjite și hotărîte să scuture jugul străin și

aliindu-şi căzăcimea zaporojeană, aprigul voievod a fost pe punctul de a cîştiga victoria militară împotriva turcilor în vara anului 1574. Trădarea marilor boieri — dintre care unii deţinuseră posturi-cheie în conducerea oştilor — şi lipsa de sprijin din partea ţărilor vecine au dus însă la pierderea războiului şi la moartea năprasnică a domnului în mîinile turcilor. După acest moment măreţ şi tragic, comparabil prin semnificaţia sa istorică, cu ceea ce avea să facă un sfert de veac mai tîrziu Mihai Viteazul în Ţara Românească, Moldova a intrat şi mai adînc sub dominaţia politică a otomanilor.

Arhitectura

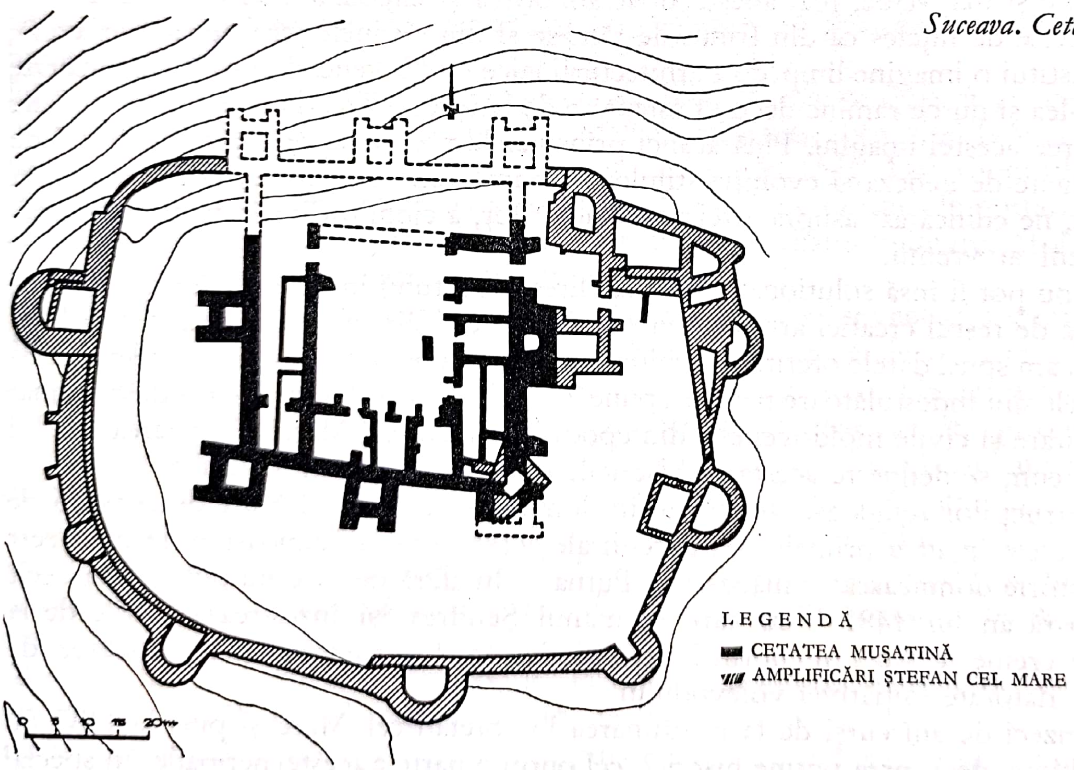
Contrastul dintre extrema raritate a monumentelor de arhitectură religioasă rămase din primul veac de existenţă a statului moldovenesc şi numărul mare al acelora construite sub domnia lui Ştefan cel Mare este izbitor. Pentru a ne face însă o idee exactă despre amploarea creaţiei arhitectonice a epocii lui Ştefan cel Mare, trebuie să adăugăm bisericilor păstrate numeroasele ansambluri de arhitectură militară şi civilă cu care această epocă a înzestrat Moldova. Din păcate însă, cetăţile ridicate de marele voievod nu mai pot oferi drept material studiilor de artă decît ruine (fig. 266), abia în anii din urmă sistematic cercetate de arheologi, iar arhitectura civilă urme şi mai slabe, mai adesea doar amintirea şi cîteodată nici pe aceasta.
Aşa stînd lucrurile, e de înţeles că din frînturile rămase şi din puţinele ştiri pe care le avem, nu se poate reconstitui o imagine limpede a arhitecturii laice moldoveneşti din a doua jumătate a veacului al XV-lea şi nu ne rămîne decît să aşteptăm de la cercetările arheologice, în curs de efectuare, precizarea acestei imagini. Pînă atunci principalele probleme ce revin istoricului de artă rămîn cele legate de geneza şi evoluţia stilului monumentelor religioase, care, păstrate în stare relativ bună, ne edifică azi asupra artei constructorilor, a cioplitorilor în piatră şi a ceramiştilor moldoveni ai vremii.
Aceste probleme nu pot fi însă soluţionate fără stabilirea raportului în care se găsesc construcţiile religioase faţă de restul creaţiei arhitectonice moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare. Şi dacă, după cum am spus, datele oferite de arhitectura laică nu ne pot ajuta să reînviem monumentele distruse, ele sînt îndestulătoare pentru a pune în lumină aportul surprinzător de însemnat al arhitecturii militare şi civile moldoveneşti din epoca lui Ştefan cel Mare la formarea stilului moldovenesc, aşa cum se defineşte acesta în bisericile ctitorite de marele voievod.
Sub raportul construcţiilor religioase distingem în domnia lui Ştefan cel Mare două perioade foarte diferite între ele: pentru primele trei decenii ale acestei domnii cunoaştem în mod cert doar o singură ctitorie domnească — mănăstirea Putna — în afară de care nu putem cita decît biserica — anterioară anului 1481 — cu care hatmanul Şendrea îşi înzestrează curţile de la Dolheştii Mari, în vreme ce din anii cuprinşi între 1487 şi 1504 se păstrează peste douăzeci de biserici, mai toate datorate iniţiativei voievodului.
Dar dacă în cei treizeci de ani curşi de la înscăunarea lui Ştefan cel Mare şi pînă la 1487 nu s-au clădit în Moldova decît prea puţine biserici, cel puţin o parte a acestei perioade, în special

aceea dintre 1475 și 1486, se arată a fi cunoscut o intensă activitate în domeniul arhitecturii laice, activitate ce a avut în primul rînd ca obiectiv mărirea puterii de rezistență a cetăților moldovenești.

Mare comandant și reformator militar, Ștefan cel Mare a acordat o deosebită atenție sistemului de fortificații al Moldovei. El a zidit și cetăți noi, dar în general a reorganizat cetățile moștenite de la înaintași, mărindu-le și adaptîndu-le cerințelor militare ale vremii, adică în special tacticii impuse de artilerie. În cele mai multe cazuri, voievodul a ridicat în jurul vechilor castele o a doua pînză de ziduri, mai groase decît primele, prevăzută cu turnuri și bastioane și urmînd un traseu adaptat, în linii mari, terenului. Așa cum apare din rezultatele cercetărilor arheologice — active în ultimul timp — unul din cei mai tipici beneficiari ai acestei acțiuni a fost Cetatea de Scaun de la Suceava, dar numele lui Ștefan rămîne legat și de numeroase alte lucrări — mergînd pînă la reconstrucții totale — atestate arheologic și epigrafic, de actele de cancelarie, sau numai de tradiția cronicărească.

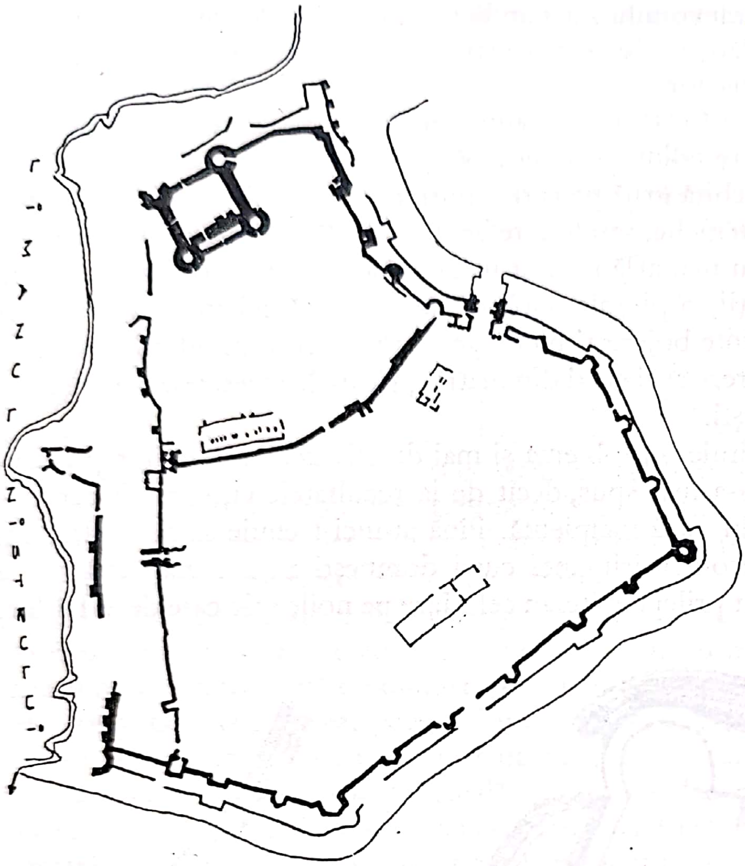
Astfel, o inscripție ne informează că în 1476 s-a terminat construirea porții mari a Cetății Albe, iar cîțiva ani mai tîrziu, prin 1479, un nou zid de incintă, pomenit și el de o inscripție, se adaugă aceleiași cetăți (p. 295). Intenselor pregătiri militare, menite să facă față invaziei turcești din 1476, li se atribuie puternicele ziduri ale incintei exterioare a Cetății de Scaun de la Suceava (p. 294), precum și supraînălțarea zidurilor Cetății Neamțului, dacă nu și platforma ei nord-estică, cu

Suceava. Cetatea de Scaun. Plan.



Scanned with OKEN Scanner

Cetatea Albă. Plan.



rondele pentru artilerie (p. 296). Înnoirea fortificațiilor Chiliei, cucerită în 1465 de la munteni, se face în 1479, într-un timp uimitor de scurt — mai puțin de o lună. După știrile din cronici, Cetatea Nouă a Romanului a fost zidită din piatră în 1483, dar săpături arheologice recente tind să împingă înapoi această dată. La Orhei, urme de lucrări ale meșterilor lui Ștefan cel Mare au fost nu de mult scoase la iveală și nu e exclus ca măcar parte din ele să fie anterioare anului 1484.

Existența a numeroase și puternice cetăți într-o epocă de încordat efort defensiv — epocă de apogeu totodată a istoriei militare moldovenești — , nu cere explicații prea multe. Avînd un caracter tipic feudal, însă cu un aspect « internațional », dictat de însăși funcția lor militară, asprele ziduri ale cetăților lasă prea puțin din spiritul național să se infiltreze în structura și în podoaba lor zgîrcită. Dimpotrivă, într-o vreme în care împrejurările politice și, în general, lipsa de siguranță, dictau fortificarea curților și a mănăstirilor, construcțiile militare sînt apte să comunice acestora formule arhitectonice, ce se împrăștie astfel în toată țara, devenind un bun comun al constructorilor de care se servesc clasele feudale.

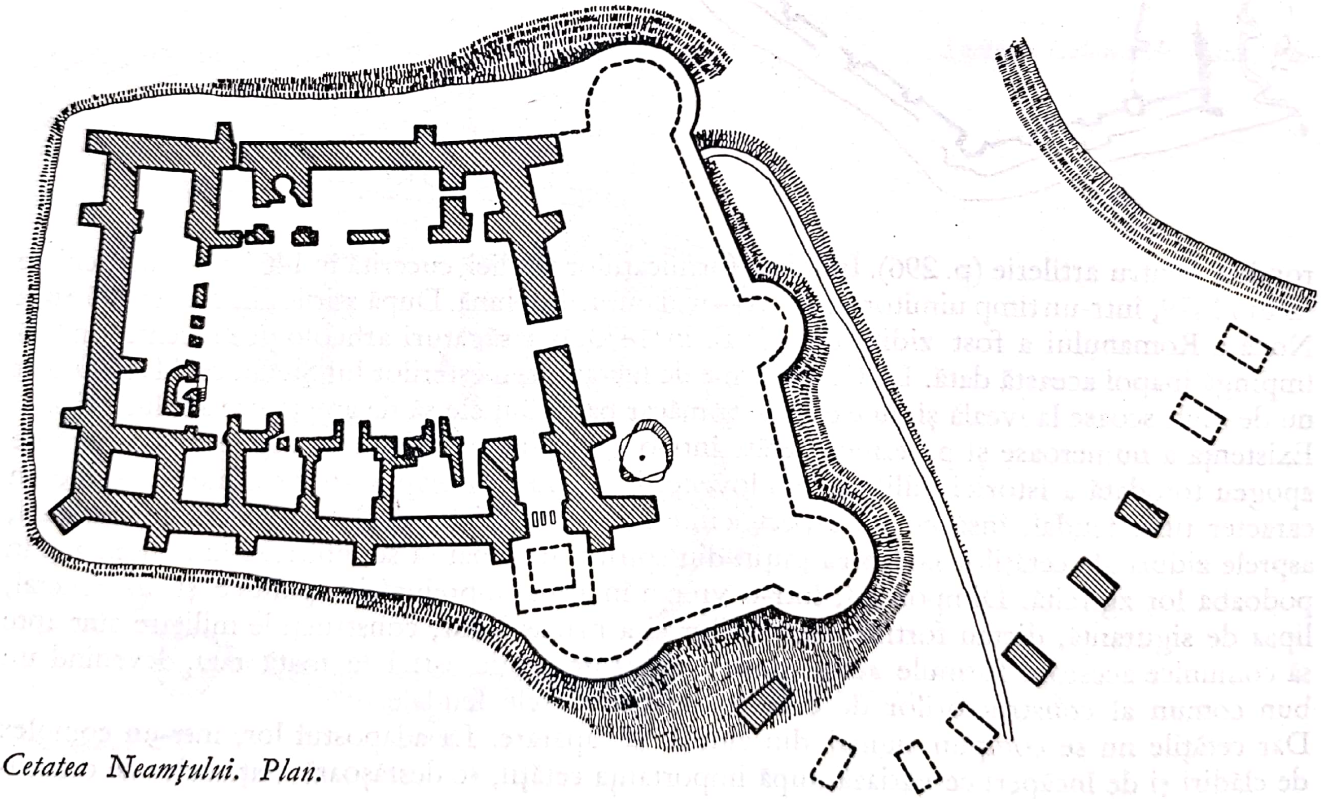
Dar cetățile nu se compun numai din ziduri de apărare. La adăpostul lor, într-un complex de clădiri și de încăperi ce variază după importanța cetății, se desfășoară viața celor ce o locu-

Scanned with OKEN Scanner

iesc, în cazul Cetății de Scaun viața voievodului, a familiei și a curții sale. Și, după cum ne putem bine închipui, aici, în aceste clădiri, elementul artistic este bogat reprezentat, atît în formele arhitectonice, cît și în decorația lor.

Știm însă că domnul nu locuia numai în Cetatea de Scaun, sau în oraș, la Suceava. Numeroase alte localități se mîndreau cu titlul de reședință domnească, și curților din aceste localități Ștefan cel Mare le-a purtat aceeași deosebită grijă pe care a purtat-o și cetăților. Azi, din curțile pe care marele voievod le-a înălțat din temelie, sau le-a refăcut, la Hîrlău, Vaslui, Iași, Suceava, Piatra, Bacău, poate Huși și Cotnari, nu mai aflăm decît urme răzlețe și nu întotdeauna sigure — cîte un beci boltit, resturi de fundații, o pisanie, cioburi de ceramică, ici colo o spărtură de piatră profilată; din numeroasele reședințe boierești nici măcar atît. Căci, urmînd pilda suveranului, sfetnicii săi de vază încep să-și dureze și ei curți din piatră, pe care le înzestrează cu biserici, uneori nu mai prejos decît cele domnești.

În aceste condiții datarea curților constituie o problemă și mai dificilă decît a cetăților și dezlegarea ei nu o putem aștepta, după cum s-a mai spus, decît de la rezultatele viitoare ale cercetărilor arheologice, în acest sector abia în fază incipientă. Pînă atunci trebuie să ne mulțumim cu un unic document sigur asupra reconstruirii unei curți domnești în a doua jumătate a veacului al XV-lea, pisania pusă cu acest prilej de Ștefan cel Mare pe noile sale case de la Hîrlău.

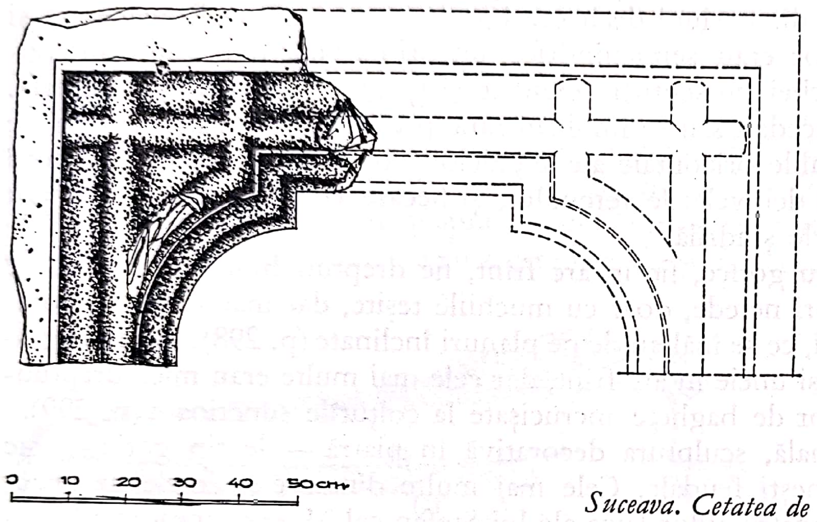


Cetatea Neamțului. Plan.

Textul inscripției precizează că lucrările au fost executate în cursul anului 1486, deci în continuarea activității din domeniul arhitecturii militare și cu un an înaintea bisericilor ce deschid, în 1487, șirul strălucit al ctitoriilor voievodului. Nu încape însă îndoială că și în sectorul construcțiilor civile, ca și în al celor militare, sau mai tîrziu al celor religioase, activitatea s-a desfășurat sistematic, luînd înfățișarea unei adevărate campanii. Și, fie că această campanie a fost deschisă de lucrările de la Hîrlău, fie de altele anterioare, începuturile ei se plasează înaintea perioadei în care Ștefan cel Mare începe să înalțe biserică după biserică.

Monumentele de arhitectură militară și civilă despre care am vorbit erau construite din piatră brută, cu puțin adaos de cărămidă, muchiile fiind întărite prin blocuri de piatră fățuită. Cărămida era de tip occidental, de alte dimensiuni decît cea întrebuințată în Țara Românească și la sud de Dunăre. Bolțile încăperilor erau semicilindrice, uneori cu penetrații, sau erau construite pe nervuri, împodobite la chei cu scuturi heraldice și sprijinite pe console sculptate. Diversele corpuri și încăperi se succedau sau se îmbinau fără preocupări de simetrie sau de « centrare » a spațiului interior. Liniile orizontale ale fațadelor vor fi făcut decroșuri, după etapele de construcție, dar și după denivelările terenului, și fiecare corp va fi fost acoperit aparte cu cîte o învelitoare înaltă de șindrilă.
Chenarele din piatră ale ușilor erau gotice, fie în arc frînt, fie dreptunghiulare, cu colțurile superioare rotunjite. Ele erau uneori netede, doar cu muchiile teșite, dar mai adesea se compuneau dintr-o alternanță de muluri, ce se înălțau de pe planuri înclinate (p. 298). Printre ferestrele, tot gotice, vor fi fost, poate, și unele în arc frînt, dar cele mai multe erau mici, dreptunghiulare și mărginite înspre exterior de baghete încrucișate la colțurile superioare (p. 299).
Fără să constituie o creație originală, sculptura decorativă în piatră — de tip gotic — este caracteristică arhitecturii moldovenești feudale. Cele mai multe dintre elementele de decor în piatră cioplită ce au aparținut construcțiilor laice ale lui Ștefan cel Mare se încadrează, fără nici o posibilitate de îndoială, unor tipuri frecvent practicate după 1450 de arhitectura civilă a Europei centrale. Ca atare le regăsim și în Ardeal, unde răspîndirea lor se face prin construcțiile ridicate în timpul domniei lui Matei Corvin (1458—1490).
Curat gotice sînt și multe din reprezentările de pe plăcile de ceramică smălțuită, ce împodobeau pereții încăperilor și de pe acele — smălțuite sau nu — ale sobelor (fig. 267, 268). Dar în vreme ce tipurile de ușă și de fereastră amintite se regăsesc, în forme identice sau apropiate, în arhitectura gotică tîrzie și de tranziție spre Renaștere, din Polonia și mai ales din Ardeal, nu același lucru se poate spune despre ceramica decorativă moldovenească. Deși nu se poate nega aspectul apusean al motivelor ce împodobesc plăcile de lut ars (cavaleri în armură sub arcade ascuțite cu fleuroane, personaje în costume occidentale, sf. Gheorghe, în chip de cavaler, omorînd balaurul, sirena cu două cozi, Buna Vestire ș.a.), în regiunile din care ele ar fi putut veni — în primul rînd în Transilvania — nu s-au aflat analogii precise. Pe de altă parte, plăcile moldovenești întrec în calitate ceramica similară transilvăneană, iar cantitatea lor este atît de mare, încît și sub acest aspect sînt superioare produselor cu care au fost puse în legătură. De altfel motive geometrice, de inspirație locală, la care se adaugă stema țării — capul de bour — în cîteva variante, vin să îmbogățească repertoriul ornamenticii lor. Lucrate în Moldova,

găsindu-și o frecventă utilizare nu numai în construcțiile domnești sau boierești, ci și în locuințele orășenilor avuți, plăcile de sobă și de perete s-au bucurat de o deosebită apreciere în societatea feudală moldovenească, în a doua jumătate a veacului al XV-lea, dar și mai tîrziu.
Într-o țară în care olăritul avea foarte vechi și puternice tradiții, obiceiul de a decora arhitectura cu ceramică smălțuită și-a găsit un mediu de dezvoltare extrem de prielnic, ajungînd să se ridice pe o treaptă calitativă ce echivalează cu o invenție: în afara plăcilor de lut ars ce împodobeau interioarele, un decor ceramic specific epocii lui Ștefan cel Mare se aplica, la exterior, pe zidurile caselor domnești și, uneori, boierești. E vorba de cărămizi smălțuite, dar mai ales de

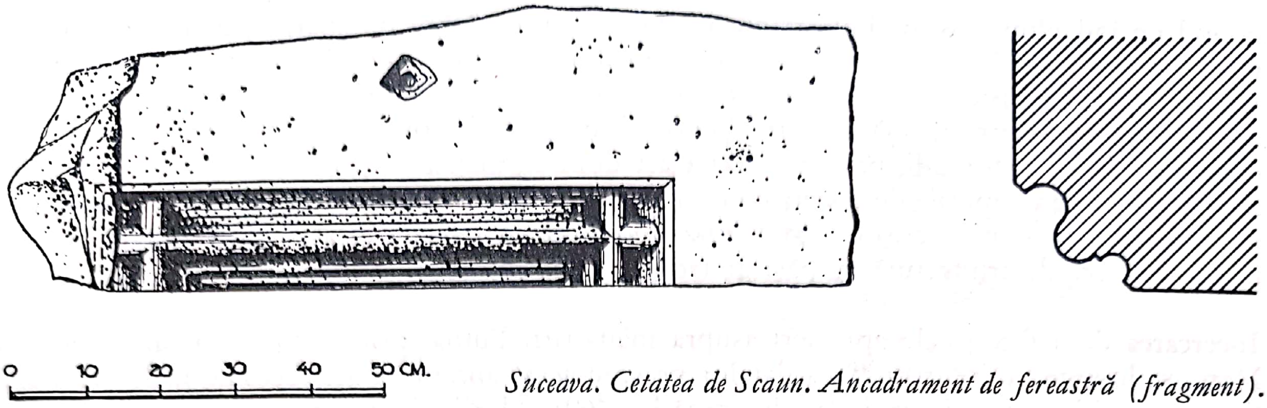


Suceava. Cetatea de Scaun. Ancadrament de ușă (fragment).

discurile smălțuite și ornate cu figuri în relief, pe care le vom reîntîlni în mod obișnuit pe fațadele bisericilor din ultimele decenii ale veacului al XV-lea. Găsite pînă acum la Cetatea de Scaun a Sucevei, la curțile domnești din Hîrlău și la curtea din Șipote a lui Luca Arbure, aceste discuri sînt smălțuite — ca și plăcile interioare — în diferite nuanțe de galben, cafeniu și verde și împodobeau, probabil, ca și la biserici, părțile superioare ale fațadelor (fig. 276).
De data aceasta, nu mai avem de-a face cu un element căruia să i se poată atribui o origine nemijlocit străină, ci cu unul integrat în tradiția locală și definitoriu pentru capacitatea creatoare a meșterilor medievali moldoveni. Cum însă discurile utilizate în construcțiile laice nu ne-au parvenit decît sub forma unor fragmente sau piese izolate, desprinse din ansambluri ce nu mai există, vom vorbi mai pe larg despre ele cînd le vom regăsi pe fațadele bisericilor.

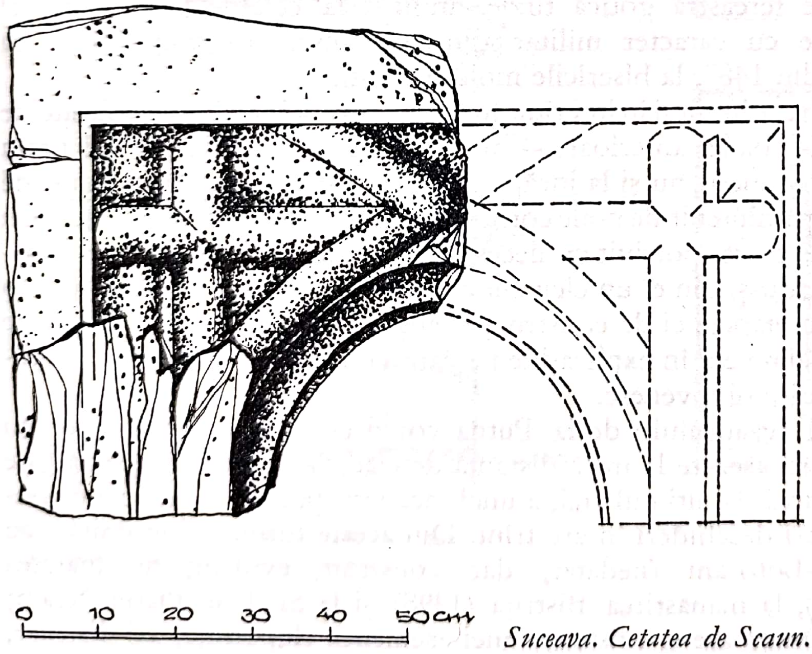
Atunci cînd, ca o consecință firească a politicii de întărire a puterii centrale, domnia concentrează în mîinile ei și firele diriguitoare ale vieții culturale, ea este în măsură să dea acestei vieți un impuls ce nu stătuse în puterile marilor feudali și ale voievozilor înaintași și nici

Scanned with OKEN Scanner



Suceava. Cetatea de Scaun. Ancadrament de fereastră (fragment).

chiar în puterile lui Ștefan însuși, la începuturile domniei sale. Unul dintre cele mai importante moduri de concretizare ale acestui impuls — ca să nu spunem cel mai important — îl constituie înălțarea unui mare număr de biserici și mănăstiri din zid, în cuprinsul cărora, sau în legătură cu care, se desfășoară o bogată activitate culturală în general și artistică în special.
Școala de constructori moldoveni n-ar fi putut însă face față noilor cerințe, mult crescute, ale epocii lui Ștefan cel Mare, dacă aceleași fenomene de natură economică, politică și socială care au condiționat procesul de centralizare a statului feudal, nu i-ar fi dat posibilitatea să treacă într-o fază de evoluție ce echivalează cu o înnoire.



Suceava. Cetatea de Scaun. Ancadrament de fereastră (fragment).

Scanned with OKEN Scanner

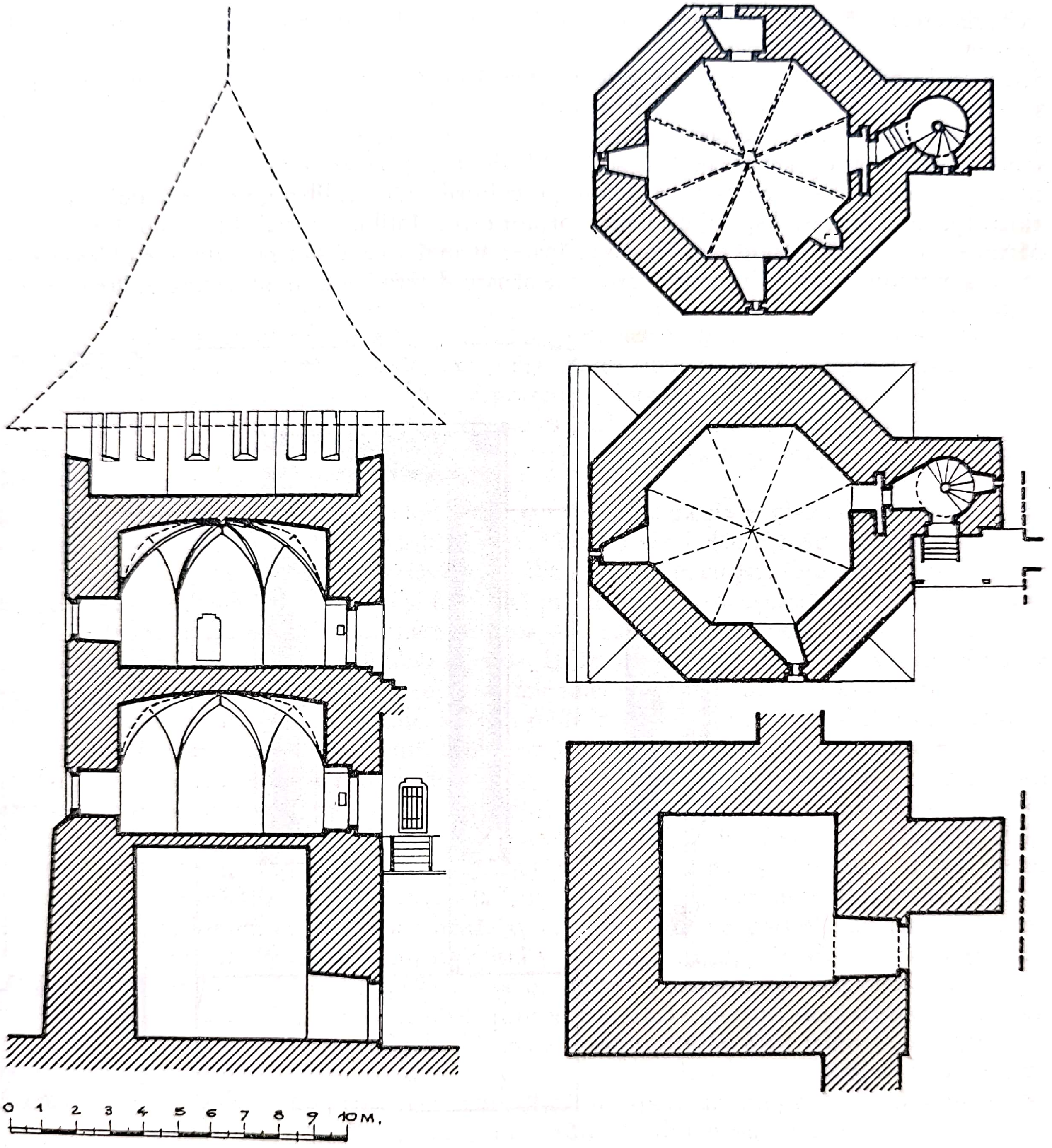
Avînd de îndeplinit rosturi importante în îndelungatul război de apărare, constructorii sînt acum — cînd dezvoltarea generală a meșteșugurilor o permite — mult mai numeroși decît în trecut. Ei și-au însușit o viziune arhitectonică specifică, ridicînd, pentru nevoile vitale ale țării, sub conducerea domniei, cetăți și curți întărite. Lărgindu-și apoi domeniul de activitate, aceiași constructori vor putea zidi, pe seama aceleiași domnii, mănăstiri și biserici. Pornind la săvîrșirea acestora de la tipurile de construcții religioase realizate în primul ei veac de evoluție, dar valorificîndu-și în spirit creator experiența dobîndită în recenta ei activitate profană, școala moldovenească de arhitectură va păși pe treapta ei de apogeu.

Încercarea de a face unele aprecieri asupra mănăstirii Putna, prima ctitorie a lui Ștefan cel Mare, se lovește de incertitudinea datelor pe care acest ansamblu arhitectonic ni le oferă azi. Construirea bisericii a durat de la 1466 pînă la 1469; zidurile de incintă n-au fost însă înălțate decît în 1481 și e posibil ca biserica însăși să fi suferit o prefacere în 1484, în urma incendiului ce a cuprins mănăstirea în primăvara aceluiași an. Actuala clădire se datorează veacului al XVII-lea și, încă modificată ulterior, nu se știe dacă și în ce măsură mai păstrează vreo urmă a vechiului plan.

Singura rămășiță indemnă din fortificațiile mănăstirii lui Ștefan cel Mare, « Turnul tezaurului », (fig. 270), își înalță cele două etaje de plan octogonal pe un parter de plan patrat (p. 301). Deasupra ultimului cat, o terasă încinsă cu un parapet crenelat, descoperită la origine, poartă azi un acoperiș ascuțit. Fiecare dintre încăperile etajelor are o boltă umbrelară cu opt sectoare (la al doilea etaj cu muchiile pe nervuri) și este luminată prin înguste ferestruici dreptunghiulare, ce arată, spre exterior, chenare din piatră cioplită, cu baghete încrucișate la colțurile superioare (p. 302). Acest tip laic de fereastră gotică tîrzie, întîlnit la cetățile lui Ștefan cel Mare, iar acum la o construcție cu caracter militar dintr-un ansamblu mănăstiresc, va apare în mod constant, începînd din 1487, la bisericile moldovenești.

Din necesități de cult, de distribuire a luminii în interior, ferestrele primelor biserici ridicate de Ștefan cel Mare — ca și cele ale perioadei anterioare — au fost mici și înguste, iar mai tîrziu deschiderile lor s-au mărit doar la pronaos, nu și la încăperile în care se oficiază. Tipul îngust de fereastră, cu chenar de baghete, împămîntenit de noile construcții laice și adus în cuprinsul unei atît de importante mănăstiri, se afla foarte potrivit cu necesitățile arhitecturii religioase moldovenești și aceasta îl va adopta, făcîndu-și din el un element caracteristic. Făcînd trecerea de la o epocă la alta, mănăstirea Putna, cu etapele ei de construcție, apare ca un important șantier de experiențe și elemente ale ei vor mai reveni în explicațiile pe care vom încerca să le dăm procesului de închegare deplină a stilului moldovenesc.

Îndeaproape înrudite cu « Turnul tezaurului » de la Putna vor fi clopotnițele bisericilor lui Ștefan cel Mare, și ele niște turnuri, așezate la mică distanță de clădirile bisericilor și adaptate funcției lor religioase prin amenajarea, la ultimul etaj, a unei încăperi speciale — camera clopotelor — cu pereții străpunși de mari deschideri în arc frînt. Din aceste turnuri-clopotniță s-au păstrat numai trei: la Popăuți-Botoșani (nedatat, dar construit, evident, nu înaintea bisericii, deci nu înainte de 1496), la mănăstirea Bistrița (1498) și la Sf. Ioan-Piatra Neamț (1499). Ele vor fi fost însă mai numeroase și existența unei asemenea clopotnițe, azi distruse,

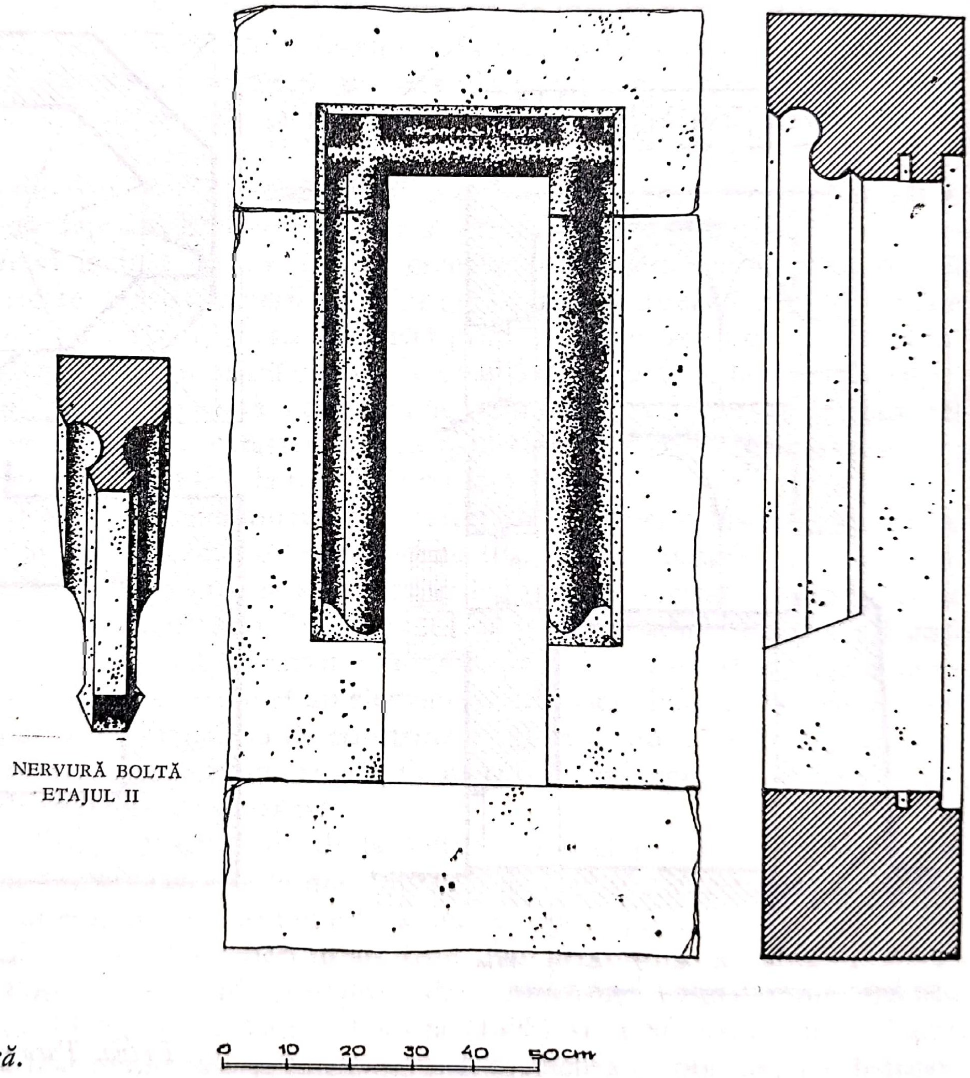


Putna. Turnul tezaurului. Secțiune și plan.

Scanned with OKEN Scanner

la Milișăuți (1487) ne apropie în timp de « Turnul tezaurului » de la Putna și de perioada predominanței construcțiilor laice.

Dacă la Bistrița turnul-clopotniță este o prismă de secțiune patrată, cu muchiile întărite de contraforți, în celelalte două cazuri, planul patrat se modifică de la o anumită înălțime — ca și la Putna — într-unul octogonal; la Popăuți, camera clopotelor revine la planul patrat, pe cînd la Piatra, cele opt fețe se prelungesc pînă la limita superioară a construcției, zidurile etajelor fiind sprijinite de patru contraforți ridicați pe colțurile, rămase libere, ale patratului părții inferioare (p. 304). Aceeași dispoziție a contraforților o vom întîlni la turlele bisericilor lui Ștefan cel Mare; ea subliniază în mod elocvent asemănarea strînsă dintre silueta turlelor moldovenești și aceea a turnurilor de la Putna și Piatra, asemănare determinată de utilizarea acelorași forme,



Putna. Turnul tezaurului.
Fereastră și detaliu de nervură.

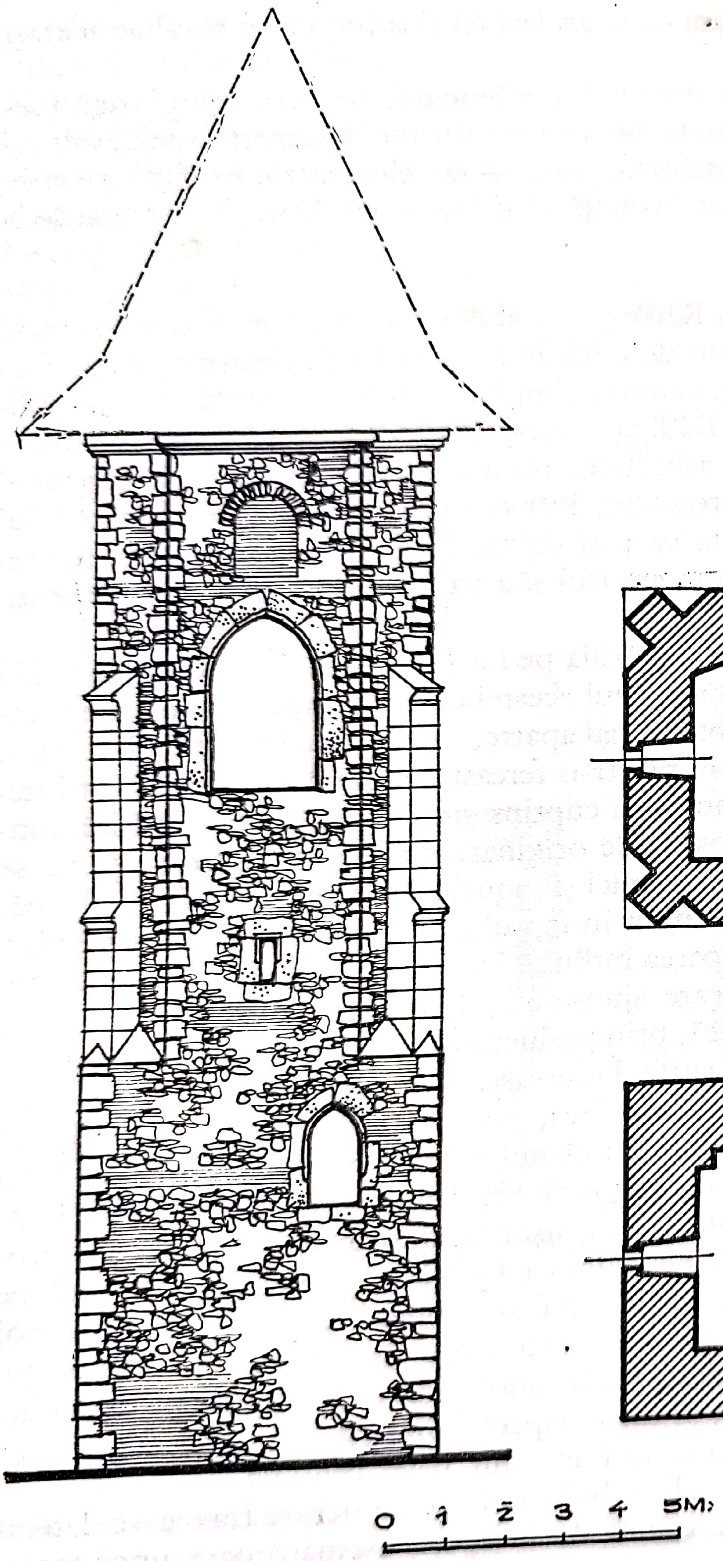
Scanned with OKEN Scanner

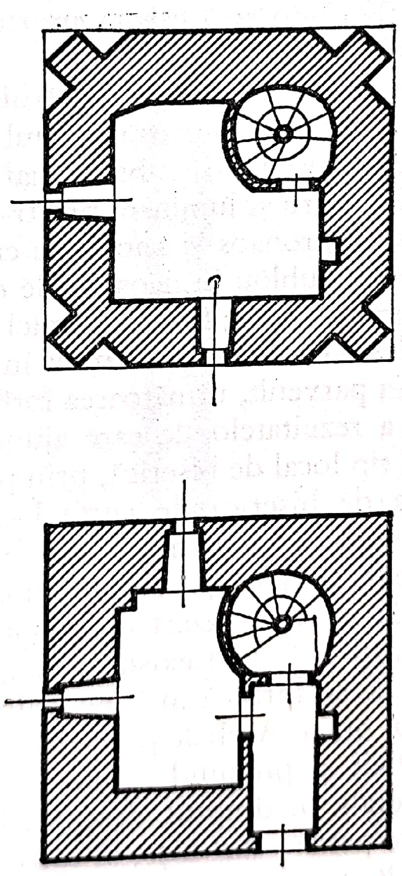
proporționate — cu toată diferența de dimensiuni — în același fel și avînd drept rezultat aceeași accentuare a dinamismului volumelor.
Prin înrudirea lor cu turnurile militare și prin funcția lor religioasă, turnurile-clopotniță formează un inel de legătură între cele două ramuri ale arhitecturii moldovenești medievale și după cum vom vedea îndată, integrarea unui asemenea turn — cu elementele profane pe care le implică — clădirii unei biserici se va produce în timpul lui Ștefan cel Mare, la ctitoria de la Bălinești a logofătului Tăutul.

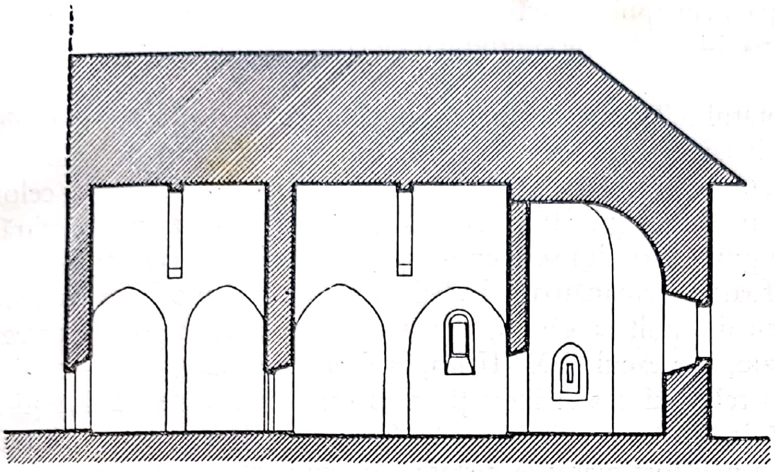
Pornind de la premizele oferite de basilica din Rădăuți, școala de constructori autohtoni ce se formase cu timpul în Molodva a elaborat un tip de edificiu religios local, denumit, după forma planului său, tipul dreptunghiular, sau longitudinal simplu. Gîndit în esență ca o simplificare a planului și a structurii cunoscute de la Rădăuți, acest tip indică și accentuarea contribuției gotice, într-o interpretare locală, dar și asimilarea unor sugestii primite de la triconcul de origine sîrbească. Astfel, îl vom găsi reprezentat, într-o primă perioadă a domniei lui Ștefan cel Mare, domnie pînă la sfîrșitul căreia va mai dăinui încă, alături de noi tipuri, creații ale procesului de sinteză, la elaborarea cărora aportul său va fi esențial și a căror constituire va avea drept consecință abandonarea sa.
La o dată neprecizată, boierul Teodor Vitolt construia pe moșia ce și-o cumpărase în 1453 la Lujeni, în nordul țării, o bisericuță din piatră. Planul acestei clădiri foarte simple e dreptunghiular, cu adaosul unei abside înspre răsărit, absidă mai aparte, cu șase fețe în afară (deci cu o muchie în ax), semicirculară înăuntru și luminată printr-o fereastră așezată asimetric. Tot interiorul — împărțit după obicei în pronaos și naos — e cuprins sub o boltă semicilindrică longitudinală, întărită cu un singur dublou în naos. Ușile originare nu se mai păstrează și nu se știe dacă și cum vor fi fost ornamentate; ferestrele mici și înguste sînt lipsite de orice podoabă.
Dacă importanța acestei modeste clădiri stă mai mult în faptul că este probabil prima de plan dreptunghiular simplu ce ne-a parvenit, următoarea întîlnită în ordine cronologică reprezintă o întruchipare caracteristică a rezultatelor la care ajunseseră, înainte de 1481, constructorii autohtoni în elaborarea unui tip local de biserică, prin prelucrarea creatoare a formelor arhitectonice moștenite. Este vorba de biserica de curte boierească din Dolheștii Mari (p. 305), anterioară anului 1481, cînd ctitorul ei, hatmanul Șendrea, cumnat și dregător al lui Ștefan cel Mare, moare în bătălia de la Rîmnic. Și la Dolhești planul e dreptunghiular; absida cu cinci laturi atît la exterior cît și la interior acuză o apropiată origine gotică. Semicilindrul continuu al bisericilor din Rădăuți și Lujeni există și aici, ușor frînt și întărit, în naos și pronaos, cu cîte un dublou. El nu se sprijină însă pe stîlpi ca la prima și nici de-a dreptul pe zidurile laterale ca la cea de a doua. Ambele procedee au fost îmbinate, dînd naștere unei noi soluții. Înlocuind stîlpii basilicii și preluînd arcele longitudinale ușor frînte ce-i legau, pilaștrii angajați în pereții laterali în dreptul descărcării dublourilor determină pe suprafața fiecăruia din acești pereți cîte patru mari nișe, al căror aspect amintește în mod frapant pe acela al colateralelor de la Rădăuți, așa cum se văd ele din nava centrală.
Ne amintim că la Rădăuți semicilindrii transversali ce bolteau în parte fiecare travee a colateralelor fragmentau spațiul acestora în două succesiuni de încăperi, asemănătoare unor foarte

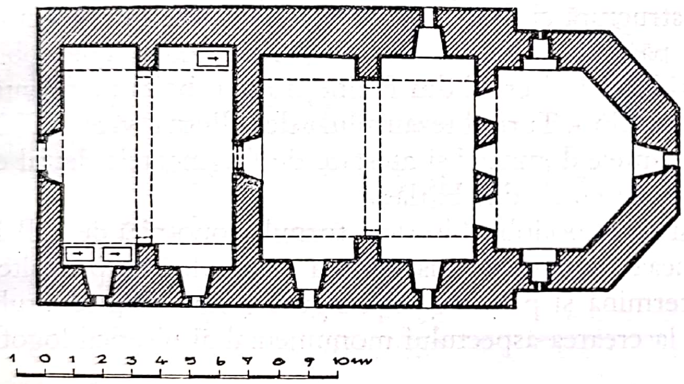
Scanned with OKEN Scanner

Piatra. Turnul clopotniță al bisericii Sf. Ioan (reprezentat fără adaosurile moderne).









Dolheştii Mari. Biserica. Secţiune longitudinală şi plan.

adînci nişe, larg deschise spre nava centrală. Arhitectul bisericii din Dolheşti — sau mai curînd al vreunui mai vechi model, azi dispărut, al ei — a tras toate consecinţele ce decurg din această modificare a spaţiului basilical: cunoscînd din experienţă locală rolul pilaştrilor (utilizaţi la Moldoviţa şi Homor), el a eliminat stîlpii liberi şi, înlocuind navele laterale prin nişte autentice nişe, a creat un element de structură interioară ce va rămîne un bun cîştigat pentru arhitectura religioasă moldovenească în toată epoca ei de apogeu.

În împrejurări pe care vom căuta să le lămurim în paginile următoare, arhitectura religioasă a Moldovei se va îmbogăţi în scurt timp, căpătînd o sumă de trăsături noi, dar biserici strîns înrudite cu cea de la Dolheştii Mari se vor înălţa şi mai tîrziu, la Bălineşti prin 1492—1493 [1], iar la Volovăţ în 1500—1502. Deşi cu unele deosebiri — în special în ceea ce priveşte absidele —

[1] Cf. cap. de pictură moldovenească.

aceste biserici vor fi construite după principiile practicate la Dolhești și ele vor reprezenta încă, printre noile lor semene de după 1487, tipul longitudinal de construcție religioasă moldovenească.

La biserica curții din Bălinești a logofătului Tăutul (fig. 269), semicilindrul se sprijină pe zidurile laterale — ca la Lujeni — iar pilaștrii laterali au fost înlocuiți prin mănunchiuri de colonete angajate, cu baze și capiteluri de frumoasă factură gotică, ce primesc direct descărcarea celor patru dublouri, fără a mai fi legate prin arce (p. 307). Altarul, poligonal numai pe dinafară, e semicircular la interior, iar dreptunghiul planului se închide și înspre apus cu cele trei laturi ale unei a doua abside. O dispoziție foarte asemănătoare a absidelor prezintă și o bisericuță ale cărei fundații au fost descoperite nu de mult la Orhei, dar la monumente păstrate întregi n-o vom reîntîlni decît mult mai tîrziu, în veacul al XVII-lea, la Dragomirna.

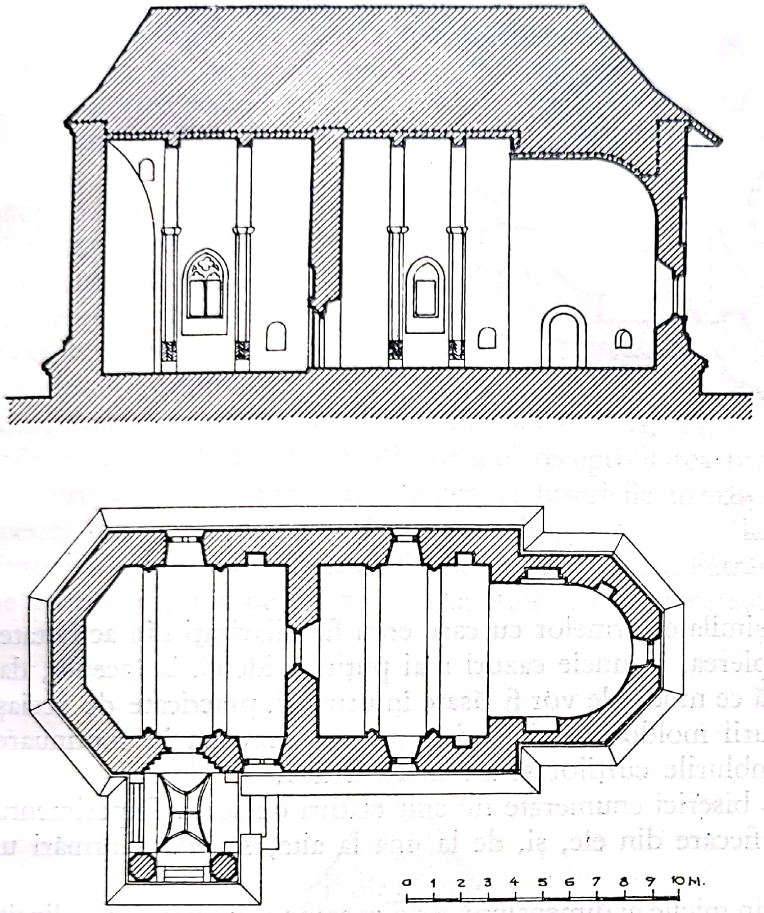
Tot abia în veacul al XVII-lea vom reîntîlni o altă inovație prin care ctitoria de la Bălinești a logofătului Tăutul se singularizează în epoca lui Ștefan cel Mare: turnul-clopotniță, ridicat imediat după terminarea bisericii, n-a mai fost plasat la distanță, ci, cu parterul transformat în pridvor deschis, el a fost alipit flancului sudic al clădirii, în dreptul intrării în pronaos. Înrudit atît cu clopotnița de la Popăuți, cît și cu cea de la Bistrița, acest turn introduce în cadrul pridvorului său deschis alte elemente gotice de structură și decor decît cele obișnuite în arhitectura moldovenească religioasă: ocolit din trei părți de o balustradă din piatră, bogat împodobită cu sculptură ornamentală flamboaiantă, pridvorul bisericii din Bălinești are o boltă pe nervuri, (fig. 271), al căror profil e identic cu al celor din « Turnul tezaurului » de la Putna (vezi p. 302), precum și cu al celor curent utilizate în locuințele domnești și atestate de fragmentele destul de numeroase din ruinele Cetății de Scaun și ale curții din Hîrlău.

Operă a acelorași meșteri care au ridicat și au împodobit biserica, turnul-clopotniță de la Bălinești, deși un adaos, nu numai că nu dăunează unității de ansamblu a edificiului, ci, prin alternanța de puternice volume pe care o determină și prin eleganța sigură a liniilor pridvorului său deschis, aduce o contribuție esențială la crearea aspectului monumental al bisericii logofătului Tăutul.

Începînd din anul în care lucrările de construcție se încheiau, probabil, la Bălinești (1493), în sistemul de boltire al bisericilor domnești de tip longitudinal vor interveni schimbări radicale și semicilindrul continuu nu va mai fi reluat decît o dată, în mod excepțional, la Volovăț (1500—1502). Tot în biserica din Volovăț regăsim pilaștrii și arcele ce creează pe pereții laterali marile nișe interioare, cărora absida altarului, semicirculară și la exterior și întărită cu doi contraforți, ca la Rădăuții vecini, le confirmă originea în structura vechii necropole domnești.

Exceptînd Putna, primele ctitorii cunoscute ale lui Ștefan cel Mare sînt bisericile din Pătrăuți, Milișăuți (distrusă în timpul primului război mondial), Voroneț și Sf. Ilie lîngă Suceava, ridicate, primele două în 1487 și ultimele în 1488. De dimensiuni mici, alcătuite dintr-un pronaos aproape patrat, destul de încăpător și dintr-un naos trilobat [1], ce poartă pe un caracteristic

[1] Pridvorul de la Voroneț a fost adăugat bisericii în 1547, ctitor fiind mitropolitul Grigore Roșca.



Bălinești. Biserica. Secțiune longitudinală și plan.

sistem de arce etajate o turlă, aceste biserici prezintă, la exterior, volume în așa fel cumpănite încît să conțină în masele lor, în zidurile pline, abia străpunse de cîteva ferestre înguste, o tendință de înălțare, pusă în valoare, cu o anume șovăială, de turlele încă relativ scunde și, mai hotărît, de acoperișurile ascuțite.

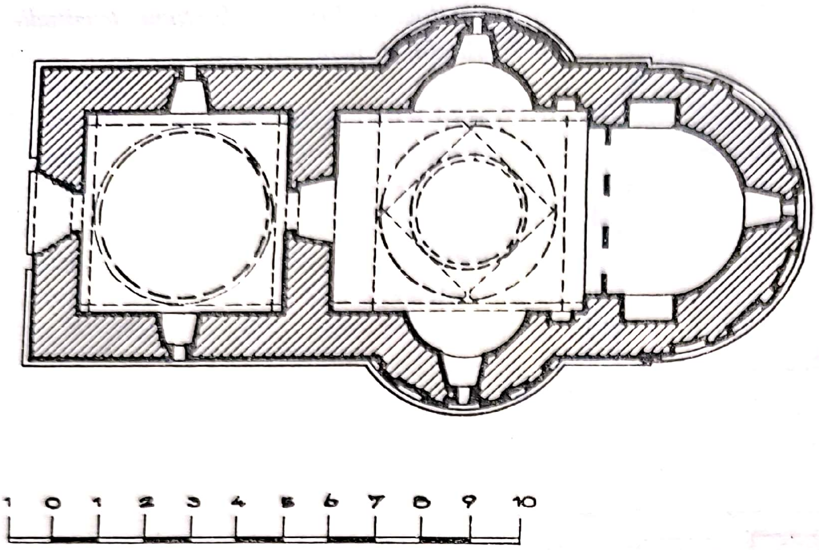
Astfel concepute, monumentele pe care le cercetăm constituie expresia cea mai simplă a unui tip arhitectonic închegat: acela al bisericii moldovenești de tip triconc, cu turlă pe naos.

O dată cu trecerea tipului triconc în primul plan al atenției comanditarului domnesc, noile ctitorii vor fi realizate prin preluarea și dezvoltarea formelor la care acest tip ajunsese în Moldova de-a lungul unei evoluții centenare. Ținuți în primele lor construcții religioase să fie mai fideli modelelor locale din epoca anterioară — modele azi aproape total dispărute — , meșterii formați în școala arhitecturii laice vor găsi însă posibilitatea să introducă, chiar în primele biserici pe care le înalță începînd din 1487, acele elemente profane ce se acordau cu spiritul în care se dezvoltase arhitectura religioasă moldovenească. Mai mult, întîlnind în această arhitectură

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Pătrăuţi. Biserica. Plan



anumite forme susceptibile de a fi asimilate formelor cu care erau familiarizaţi din activitatea lor anterioară, ei vor accentua apropierea, în unele cazuri mai puţin evidentă la început, dar din ce în ce mai subliniată, pe măsură ce modelele vor fi lăsate în urmă şi, practicate de aceiaşi meşteri, ambele ramuri ale arhitecturii moldoveneşti feudale se vor dezvolta în continuare, convieţuind şi comunicînd în ansamblurile curţilor şi ale mănăstirilor.

Deşi foarte asemănătoare, cele patru biserici enumerate nu sînt clădiri de serie. Experimentul în căutarea noului se face simţit în fiecare din ele, şi, de la una la alta, se poate urmări un fir evolutiv.

Planul triconc nu este o noutate şi, prin micile ei dimensiuni, prin coeziunea volumelor — lipsite încă de sprijinul contraforţilor — precum şi prin decorul de înalte şi înguste firide oarbe al absidelor, biserica din Pătrăuţi (fig. 272 şi p. 308) aminteşte îndeajuns de Sf. Treime din Siret, pentru a stabili legătura dintre construcţiile religioase ale epocii anterioare şi cele ce vor urma.

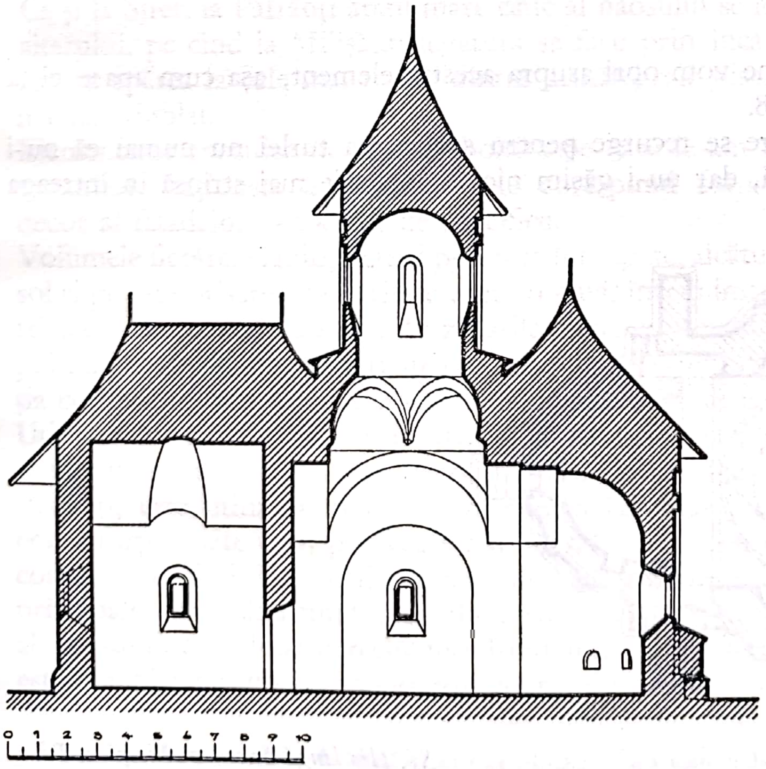
În pronaosul ei, patru arce în plin cintru — două transversale şi două longitudinale — alipite pereţilor şi sprijinite în fiecare colţ al încăperii pe cîte o consolă puternică, susţin, prin intermediul pandantivilor, o calotă. Aceeaşi boltire avea naosul bisericii Sf. Treime din Siret, dar la Pătrăuţi planul încăperii fiind aproape patrat, arcele sînt de lăţimi aproximativ egale. Reluată de bisericile ridicate în anul următor, calota de pe pronaos va constitui una dintre caracteristicile triconcului moldovenesc; avatarurile pe care, împreună cu sistemul ei de reazim, le va suferi mai tîrziu vor fi strîns legate de evoluţia şi de răspîndirea formelor acestui tip. La Milişăuţi apare însă, în aceeaşi încăpere, o boltire aparte: un semicilindru longitudinal, avînd pe axul transversal două ciudate penetraţii ce se întîlnesc la cheie (p. 309).

Această boltire nu-şi găseşte corespondent în bisericile moldoveneşti — ale epocii lui Ştefan cel Mare şi mai vechi. Mai mult, ea se deosebeşte de sistemele caracteristice arhitecturii religioase gotice şi este străină celei de tradiţie bizantină.

În schimb, utilizarea penetraţiilor este atestată la construcţiile laice ale lui Ştefan cel Mare (la Cetatea Neamţului, bunăoară). De acolo le-au luat meşterii voievodului încercînd, la Milişăuţi, să le adapteze unei biserici.

Penetraţiile de la Milişăuţi vor rămîne însă un caz izolat şi faptul că ele nu vor fi reluate denotă rezistenţa arhitecturii moldoveneşti religioase din epoca de apogeu la introducerea acelor elemente de tip laic ce tind să fragmenteze sau să compartimenteze suprafeţele bolţilor într-un mod incompatibil cu desfăşurarea programului iconografic al picturii murale. O dată cu prima manifestare întîlnită în timp a influenţei exercitate de arhitectura laică a epocii lui Ştefan cel Mare asupra structurii unei biserici moldoveneşti, surprindem aşadar şi una din limitele acestei influenţe. Totodată e de menţionat aici receptivitatea pronaosului la inovaţii şi experimente, receptivitate ce va avea drept efect, la bisericile următoare, o mai mare variaţie în formele acestei încăperi decît în cele ale naosului.

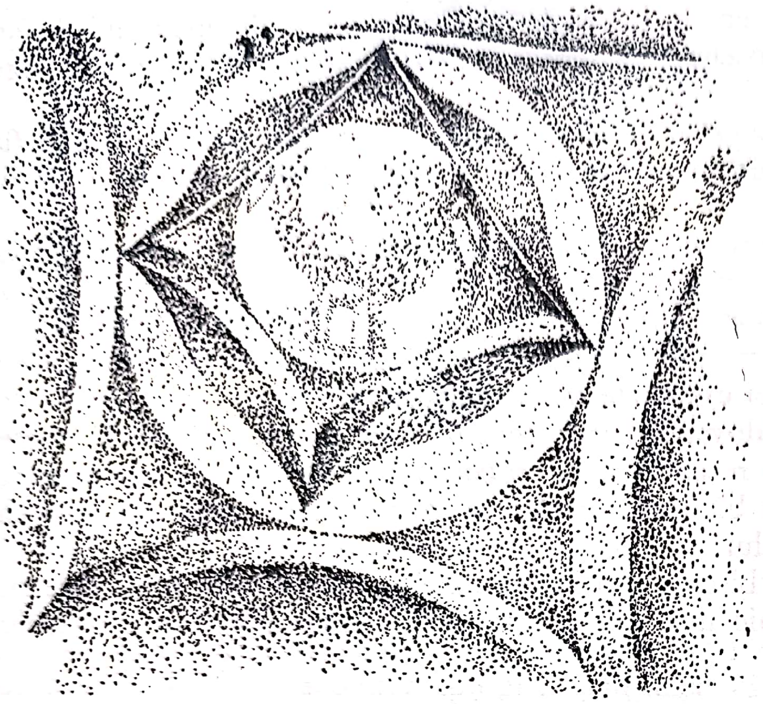
Spre deosebire de Sf. Treime din Siret, biserica din Pătrăuţi are pe naos o turlă. Cum sistemul de reazim al turlei de pe naos constituie una din caracteristicile importante ale triconcului



Milişăuţi. Biserica. Secţiune longitudinală.

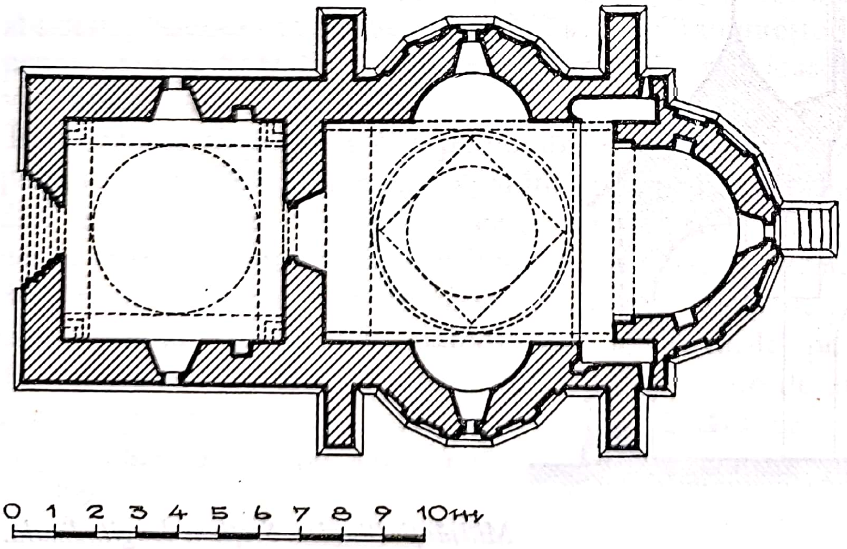
Scanned with OKEN Scanner

Bolți moldovenești.



moldovenesc din epoca de apogeu, ne vom opri asupra acestui element, așa cum apare el la bisericile ridicate în anii 1487 și 1488.

Soluției constructive originale la care se recurge pentru susținerea turlei nu numai că nu-i găsim precedent în epoca anterioară, dar nu-i găsim nici o analogie mai strînsă în întreaga



Sf. Ilie lîngă Suceava. Biserica. Plan.

Scanned with OKEN Scanner

arhitectură medievală. Ea a fost denumită « sistemul de bolți moldovenești » și o vom întîlni mereu și pe viitor. Sistemul e alcătuit astfel: patru arce în plin cintru — două transversale mai late și două longitudinale înguste — sprijinite pe console și alipite, la interior, părții superioare a pereților (deci așezate în sensul principalelor axe ale clădirii) susțin, prin intermediul pandantivilor, un scurt tambur cilindric, intersectat de alte patru arce, așezate pieziș și deci mai mici, ale căror picioare cad pe cheile celor mari de sub ele (p. 310). Prin acest procedeu suprafața ce trebuie boltită se reduce simțitor și, cu ajutorul unor noi pandantivi, ea primește tamburul unei turle mai zvelte.

Originea « bolților moldovenești » a fost căutată în arhitectura armenească, precum și în cea autohtonă, din lemn. Fără a nega posibilitatea unor sugestii din Orient, credem că soluția este locală și că, utilizînd arce, pandantivi și console, adică elemente bine cunoscute arhitecturii moldovenești de zid, ea s-a născut în cadrul experiențelor complexe, desfășurate în timp, ce vor avea drept ultim rezultat crearea unui tip de turlă moldovenească, cu sistem de susținere (arce etajate în interior și baze suprapuse în exterior) și cu siluetă specifice.

Nu este însă de crezut că inventatorii acestui sistem, constructori în piatră și cărămidă, posesori în acest domeniu ai unei concepții bine precizate, bazate pe o tradiție ale cărei începuturi erau de mult depășite, s-au putut inspira de la procedee cu caractere funcționale străine arhitecturii din zid și proprii unei arhitecturi din lemn asupra înfățișării căreia sîntem, de altfel, reduși la supoziții.

Ca și la Siret, la Pătrăuți arcul mare estic al naosului se leagă direct de semicalota, mai joasă, a altarului, pe cînd la Milișăuți legătura se face prin încă un arc, intermediar. Acest din urmă arc va apărea la cele mai multe dintre următoarele biserici cu turlă, ba în unele cazuri el va fi chiar dublat.

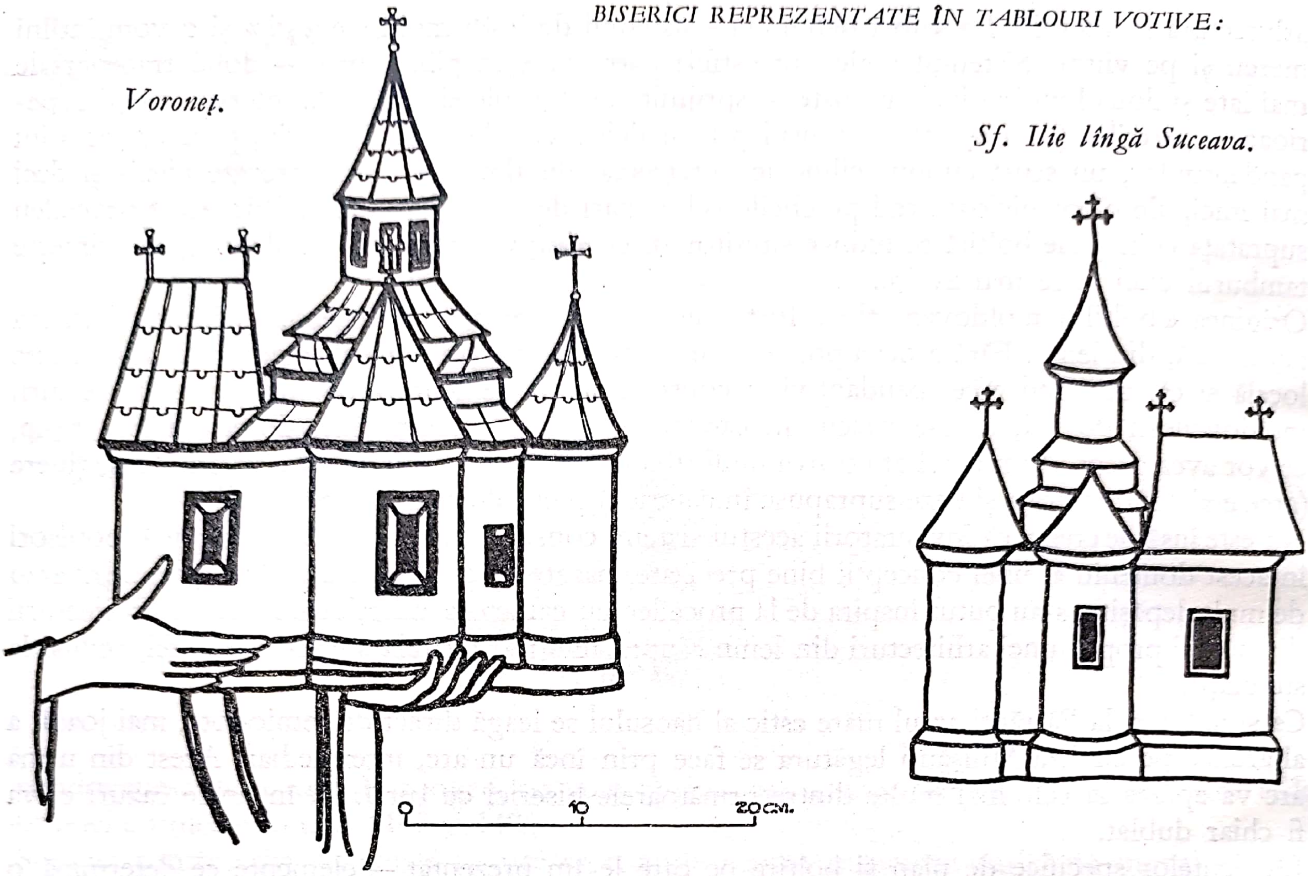
Elementelor specifice de plan și boltire pe care le-am prezentat — elemente ce determină o organizare rațională a spațiului — le corespund forme exterioare — mase arhitectonice și decor al fațadelor — tot atît de specifice.

Volumele fiecărei clădiri, nete și puternic închegate, alcătuiesc un singur întreg, crescut parcă din sol și pe care privirea îl cuprinde dintr-o dată, într-o imagine ale cărei linii se degajează deopotrivă de clare și de frapante. În zidurile pline, cu muchii acuzate, se face însă simțită, asemenea pulsațiilor vieții ce crește într-un organism tînăr, o tendință de înălțare, pusă în valoare de apariția contraforților și mai cu seamă de formele întru totul specifice ale turlei și ale acoperișului.

Utilizarea sistematică a contraforților la bisericile de plan triconc constituie o inovație tipic moldovenească. Această soluție de sprijin, de origine occidentală, întîlnită anterior doar la Rădăuți, este utilizată în epoca lui Ștefan cel Mare, începînd din 1488 [1]. La Voroneț doi contraforți — cîte unul pe fiecare zid lateral — compensează golurile proscomidiei și diaconiconului, primind descărcările arcului de legătură dintre boltirea naosului și semicalota absidei principale. În același timp la sf. Ilie apar încă doi contraforți, în corespondența arcului vestic al naosului, cele două perechi încadrînd într-un chip caracteristic absidele laterale; sistemul este completat printr-un contrafort foarte scund sub fereastra altarului (p. 310).

[1] Contraforții din cărămidă de la Milișăuți au fost adăugați, după toate indiciile, mai tîrziu.

BISERICI REPREZENTATE ÎN TABLOURI VOTIVE:



Modul specific în care erau acoperite bisericile epocii lui Ştefan cel Mare ne poate oferi o cheie pentru înţelegerea concepţiei arhitectonice cu ajutorul căreia meşterii acestei epoci au ştiut să îmbine echilibrul şi avîntul în clădirile înălţate de ei.

În lipsa acoperişurilor originare, care nu s-au păstrat, numeroase documente iconografice, dintre care cele mai importante sînt imaginile din tablourile votive, dovedesc că bisericile moldoveneşti de tip triconc au avut, în epoca lui Ştefan cel Mare şi în veacul următor, acoperişuri înalte, de o formă specifică (p. 312, 313). De fapt, fiecare parte a clădirii era învelită separat, pronaosul cu un acoperiş în patru ape, iar absidele — ca şi turla — cu căciuli conice. Streşinile erau late, pantele învelitorilor repezi şi arcuite concav, iar în jurul bazelor turlei, coame şi vîrfuri ascuţite formau cunună.

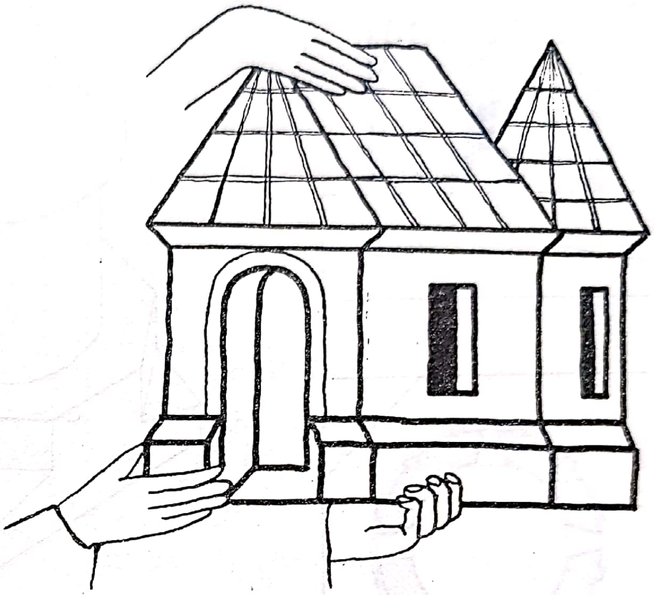
Acest sistem de acoperire este strîns înrudit cu acela, obţinut tot prin gruparea mai multor acoperişuri distincte, înalte şi ascuţite, al castelelor şi cetăţilor feudale occidentale.

Acoperişul multiplu al bisericilor moldoveneşti nu provine însă dintr-un import direct din arhitectura gotică laică şi el nu este opera unor meşteri străini. Învelirea distinctă a unor corpuri de clădire şi turnuri, grupate în ansambluri, a fost adoptată mai întîi de cetăţile moldoveneşti, împreună cu atîtea alte elemente apusene. O dată cu înglobarea arhitecturii

Scanned with OKEN Scanner

Sucevița.

Arbure.



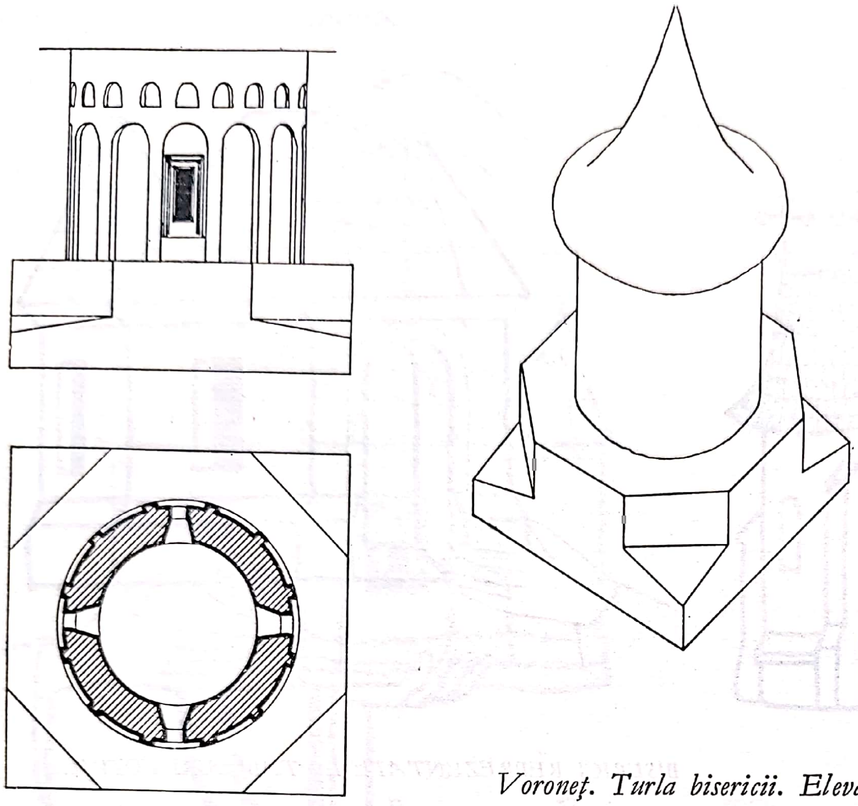
BISERICI REPREZENTATE ÎN TABLOURI VOTIVE:

religioase în programul de construcții al lui Ștefan cel Mare, acoperișul multiplu a fost adaptat noilor biserici de către meșterii autohtoni, formați în școala arhitecturii laice moldovenești.

Mînuind forme de tip gotic, dar străini de tradițiile arhitecturii gotice, meșterii moldoveni au aplicat unor clădiri unitare — nu numai bisericilor cu turlă, de tip triconc, ci uneori și celor longitudinale, lipsite de turlă și sînuri (p. 313) — un acoperiș pe care constructorii de școală gotică îl multiplicaseră numai pentru a rezolva problema îmbinării sau juxtapunerii unor corpuri de clădiri orientate în diverse direcții, cu planuri sau înălțimi diferite. Acest acoperiș a accentuat considerbail una din cele mai specifice trăsături ale arhitecturii moldovenești religioase — verticalismul; fiind compus din elemente distincte, ce pot fi îmbinate sau dispuse separat, el a permis degajarea bazei — începînd de la Voroneț a bazelor — turlei; el urmărește cu exactitate traseul zidurilor, individualizînd volumele absidelor și punînd în evidență jocul maselor arhitectonice.

Înzestrarea unei biserici cu învelitori multiple de castel presupune stabilirea unor apropieri între elementele arhitectonice acoperite la fel. Aceste apropieri duc în cazul turlelor — în ciuda deosebirilor constructive și de program — la o adevărată contaminare cu forme caracteristice turnului.

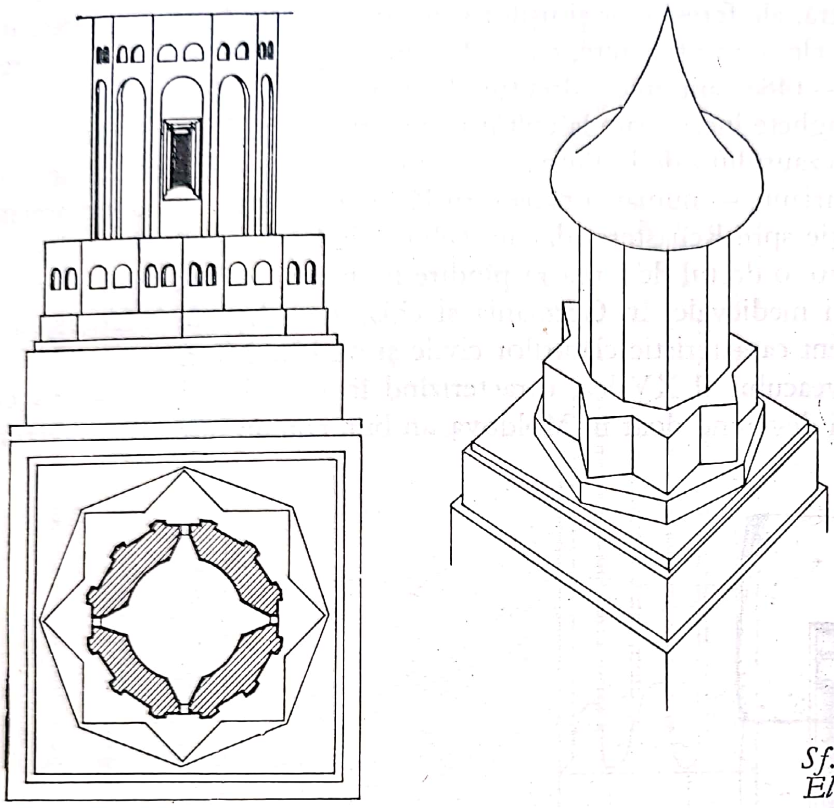
Scanned with OKEN Scanner



Voroneț. Turla bisericii. Elevație, plan și perspectiva volumelor.

După cum s-a arătat, silueta zveltă a turlelor moldovenești a putut fi obținută grație sistemului arcelor suprapuse. Determinată de existența rîndului superior de arce este și apariția la exterior a unei a doua baze, peste baza obișnuită de plan patrat a bisericilor de la Pătrăuți și Milișăuți. Această bază superioară apare în 1488, cea mai simplă formă avînd-o la Voroneț, unde planul ei este un octogon obținut prin retezarea colțurilor patratului unei baze obișnuite (p. 314). Ea constituie de fapt un soclu care încinge partea inferioară a tamburului, în vreme ce baza mare, de dedesubt, va îmbrăca întotdeauna rîndul de arce piezișe pe care se susține turla.

Bazele turlelor nu vor rămîne la aceste forme și, la biserica Sf. Ilie-Suceava, a cărei construcție se termină doar cu o lună după a Voronețului, se va încerca o formulă mai îndrăzneață, menită succesului: baza octogonală, orientată de astă dată în așa fel încît laturilor patratului pe care e așezată să-i corespundă muchii, va fi păstrată doar pe o mică înălțime, pentru ca, prin «crestarea» fețelor sale la partea superioară, să se obțină o sensibilă reducere de greutate și, în fapt, apariția unei noi baze, foarte decorative, de formă stelată (p. 315). Pornind de la învățămintele trase din aceste experiențe, meșterii moldoveni vor crea apoi, cu ajutorul patratului, octogonului și al stelei, baze suprapuse cu forme mai complexe (cea superioară întotdeauna stelată), pe care vor înălța avîntata turlă ce caracterizează bisericile moldovenești de tip triconc.



Sf. Ilie lîngă Suceava. Turla bisericii. Elevație, plan și perspectiva volumelor.

Caracterul închis, geometria strictă ce dă turlei subțiratice o forță neașteptată în raport cu proporțiile ei, nu este însă determinată nici de procedeul moldovenesc al arcelor suprapuse și nici nu e comun turlelor de tradiție bizantină, care prezintă, în general, forme mai deschise, aerate pe toate laturile de ferestre înguste, dar foarte înalte, la care trecerile către plinuri se fac treptat, prin succesiuni de arce larg evazate. La turlele moldovenești nu întîlnim niciodată asemenea tranziții: străpunse doar de patru ferestruici așezate în sensul principalelor axe ale clădirii, volumele cilindric, ca la Pătrăuți, Milișăuți și Voroneț, sau tăiate în fețe — la Sf. Ilie-Suceava douăsprezece, iar la bisericile următoare, de obicei opt — prezintă aspectul finit, delimitarea netă de mediul ambiant, caracteristice turnurilor de apărare medievale, și ele cilindrice sau de plan poligonal.

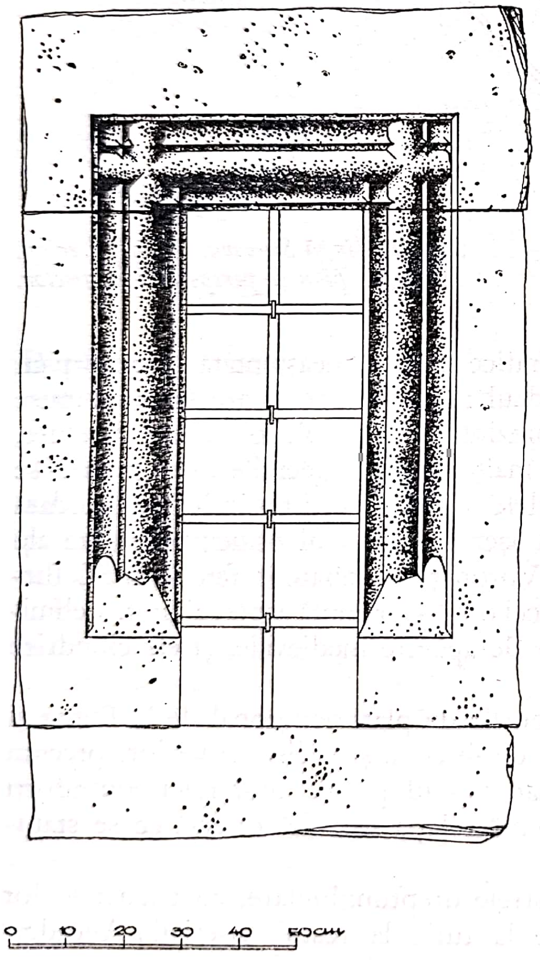
În Moldova aceste trăsături sînt exemplificate de turnurile de plan octogonal de la Putna și Piatra, iar identitatea tipurilor de acoperiș, a tipurilor de ferestre și a dispoziției lor, precum și — după cum vom vedea la bisericile grupului următor — adoptarea unor mici contraforți similari celor ai clopotniței de la Piatra, vor face evidentă relația stilistică directă ce se stabilește între turnuri și turlele moldovenești.

Așa cum luăm cunoștință de ele în 1487—1488, ferestrele dreptunghiulare, cu chenarele lor gotice din piatră cioplită, nu diferă întru nimic de la turlă la restul bisericii. Ancadra-

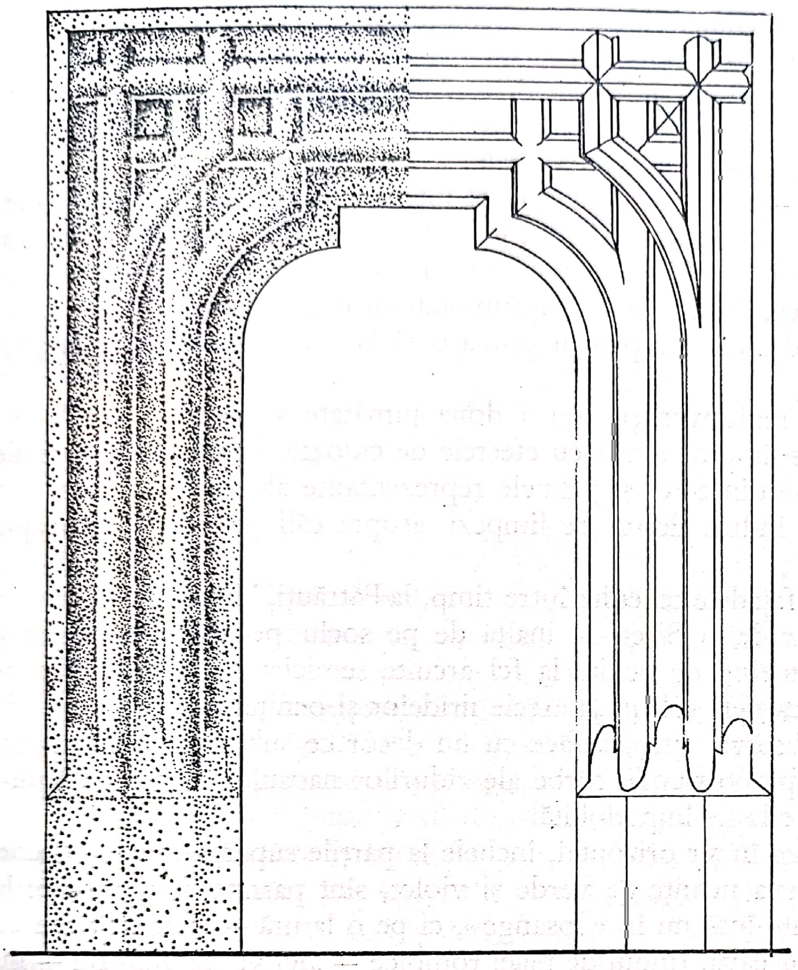
Scanned with OKEN Scanner

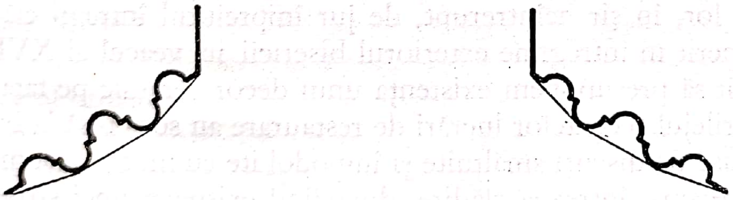
mentele gotice, sculptate în piatră, ale ferestrelor şi uşilor sînt caracteristice întregii arhitecturi din epoca lui Ştefan cel Mare şi ele se vor trasmite, cu unele schimbări, şi perioadei următoare. Ferestrele bisericilor din 1487—1488 sînt mici, dreptunghiulare şi au aceleaşi chenare din piatră decorate la exterior cu baghete încrucişate la colţurile superioare (p. 316), pe care le-am întîlnit la cetăţi şi la « Turnul tezaurului » de la Putna. Aceste chenare, care în general se vor menţine pe viitor — cu unele variante — numai la naos şi turlă, aparţin repertoriului ornamental al goticului tîrziu, în tranziţie spre Renaştere, dar nu celui religios, ci celui laic; ancadramentul cu baghete încrucişate are o destul de largă răspîndire nu numai în Polonia şi Transilvania, ci şi în restul Ungariei medievale, în Germania şi chiar mai departe în Apus, dar peste tot el constituie un element caracteristic clădirilor civile şi nu bisericilor.

Apărut în a doua jumătate a veacului al XV-lea, caracterizînd în locurile lui de baştină cu exclusivitate clădirile profane şi devenind doar în Moldova un bun comun întregii arhitecturi



Pătrăuţi. Biserica. Fereastră.





Cadru de ușă interioară la bisericile moldovenești. (Epoca lui Ștefan cel Mare).

a unei epoci care a început prin a construi cetăți și curți, chenarul cu baghete încrucișate al bisericilor moldovenești constituie o nouă manifestare a influenței locale exercitate de arhitectura laică asupra celei religioase, în timpul lui Ștefan cel Mare.

Și ușile ce fac legătura dintre pronaos și naos au ancadramente dreptunghiulare din piatră cioplită, decorate tot cu baghete încrucișate, din care se desfac însă ramificații curbate pe colțurile superioare ale deschiderii (p. 317). Deși acest tip de chenar a fost adoptat și de arhitec-

Scanned with OKEN Scanner

tura gotică religioasă tîrzie — fenomenul fiind bogat exemplificat în Transilvania — originea sa este tot laică. Prezența sa în numeroase castele și în alte clădiri cu caracter gotic profan, din țările învecinate, precum și în construcțiile laice moldovenești (vezi p. 298), arată că ușa cu ancadrament de baghete a pătruns în arhitectura religioasă moldovenească o dată cu ferestrele examinate — cu care e strîns înrudită — și pe aceeași cale.

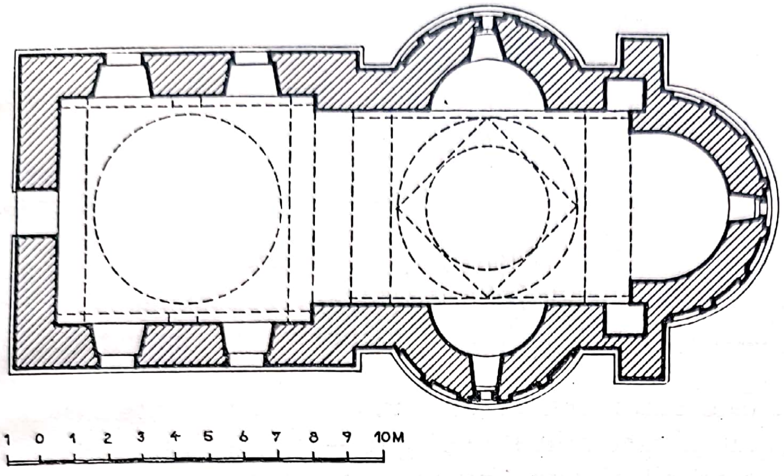
Chenarul ușii de acces în pronaos — ușă considerată drept intrarea principală a bisericii — va fi însă tratat întotdeauna, în epoca lui Ștefan cel Mare, în chip de portal în arc frînt, evazat și compus dintr-o alternanță de muluri (fig. 274). Uneori el va fi înscris într-un al doilea cadru, dreptunghiular, format din baghete încrucișate, împrumutate ușii interioare, această nouă îmbinare de forme decorative fiind încercată pentru prima oară la Milișăuți, de către meșteri localnici.

În decorul exterior al bisericilor moldovenești din a doua jumătate a veacului al XV-lea, plastica arhitectonică propriu-zisă se îmbină strîns cu efectele de culoare. Forme incipiente ale acestui decor arăta încă Sf. Treime din Siret și primele reprezentante ale tipului triconc din epoca lui Ștefan cel Mare conțin indicii destul de limpezi asupra căii pe care se îndreaptă evoluția sa.

Pe cît ne mai permit să constatăm fațadele tencuite între timp, la Pătrăuți, Milișăuți și Voroneț, înalte firide oarbe, asemenea celor de la Siret, se înalță de pe soclu pe fețele absidelor și au deasupra lor, adîncite în zid, un rînd de ocnițe la fel arcuite semicircular. La Sf. Ilie, pe fațadele restaurate ale absidelor, lesenele subțiri și arcele firidelor și ocnițelor se arată a fi din cărămidă. După cum se poate observa, avem a face cu un decor ce subliniază dinamismul fațadelor concentrîndu-l oarecum pe porțiunile curbe ale zidurilor naosului și transmițîndu-l turlei ce se înalță deasupra și care e la fel împodobită.

Plăci din ceramică smălțuită, așezate în șir orizontal, încheie la părțile superioare acest decor. La Pătrăuți, plăcile, simple, în cîteva nuanțe de verde și violet, sînt patrate, în vreme ce la Milișăuți ele erau rombice — așezate însă nu în « losange », ci pe o latură — și se îmbinau cu discuri, tot smălțuite. La Sf. Ilie-Suceava, rîndul de plăci rombice — aici verde uniform — nu există decît pe turlă, în schimb apar cărămizi smălțuite, iar ocnițele de pe abside au rodit altele, mai mici, care s-au întins deasupra lor, în șir neîntrerupt, de jur împrejurul întregii clădiri. Stratul de tencuială pictată ce a acoperit în întregime exteriorul bisericii în veacul al XVI-lea nu ne permitea, pînă de curînd, decît să presupunem existența unui decor ceramic pe fațadele Voronețului. Sondaje efectuate cu prilejul recentelor lucrări de restaurare au scos însă la iveală porțiuni din cele două șiruri suprapuse de discuri smălțuite și împodobite cu motive zoomorfe și antropomorfe, ce ocolesc, sub streașină, întreaga clădire, dovedind existența unei structuri ornamentale specifice, încă de la primele edificii de tip triconc pe care ni le-a transmis epoca lui Ștefan cel Mare. Închegîndu-și din friza ceramică și din ocnițe componenta orizontală, decorul exterior va evolua surprinzător de repede, în așa fel încît termenul maxim al evoluției sale va fi atins o dată cu apogeul triconcului moldovenesc, în următorul și cel mai numeros grup de biserici al vremii.

Ridicate între 1490 și 1497, aceste biserici sînt: Sf. Ioan din Vaslui (1490), Precista din Bacău (1490, terminată la 1 ianuarie 1491), Sf. Nicolae Domnesc din Iași (1491—1492), Sf. Gheorghe



Vaslui. Biserica sf. Ioan. Plan.

din Hîrlău (1492), Sf. Nicolae din Dorohoi (1495), Sf. Nicolae din Popăuţi, în marginea Botoşanilor (1496) şi biserica mănăstirii Tazlău (1496—1497)[1]. Cu excepţia ultimei, ele se află — spre deosebire de înaintaşele lor — în oraşe, şi primele patru făceau parte din ansambluri de curte domnească.

Depăşind întru totul dimensiunile şi semnificaţia unor paraclise, bisericile cu care, începînd din 1490, Ştefan cel Mare îşi înzestrează în mod sistematic curţile, reflectă cu deosebită pregnanţă nu numai importanţa pe care marele domn o acorda vieţii religioase, ci şi raportul exact în care acesta înţelegea să pună biserica moldovenească faţă de domnie: valoarea artistică a lăcaşurilor în care se închina voievodul şi curtea sa exprimă forţa spirituală a religiei, dar această forţă este pusă în slujba ţelurilor urmărite de domnie, după cum clădirile înseşi ale bisericilor se încadrează complexului de construcţii laice, ce exprimă puterea politică şi militară a suveranului ctitor.

Construcţiile religioase îşi măresc acum dimensiunile, căpătînd şi unele trăsături noi. Creşterea dimensiunilor are loc într-un acord general al proporţiilor arhitectonice, clădirile accentuîndu-şi, în întregul lor, caracterul monumental, ce va fi dezvoltat nu numai sub Ştefan cel Mare, ci şi în veacul următor.

Materialul de construcţie rămîne în bună parte piatra brută de mici dimensiuni, dar cărămida cîştigă acum mult în importanţă, ea fiind folosită la treimea superioară a zidurilor, la bolţi şi a turle. Împărţirea clădirilor este tot cea cunoscută, bipartită, între pronaos şi naos ridicîndu-se,

[1] Toate aceste biserici au avut de pătimit de pe urma refacerilor şi a restaurărilor, Sf. Nicolae din Iaşi nemaifiind azi decît o îndoielnică reconstrucţie modernă, iar Sf. Ioan din Vaslui comunicîndu-ne doar sub formă de reconstituiri puţine elemente sigure. Prin substituiri abuzive de materiale, restaurări efectuate pe la începutul secolului nostru au creat celorlalte — cu excepţia Precistei din Bacău si a Tazlăului — paramente exterioare noi, de o îngheţată geometrie, în flagrantă contradicţie cu spiritul în care au fost concepute faţadele originare. Biserica Sf. Apostoli Petru şi Pavel din Huşi, ridicată de Ştefan cel Mare în 1495, făcea parte, poate, din acelaşi grup. Ea a fost însă dărîmată pînă la temelie şi reconstruită în 1756, iar ulterior a suferit noi prefaceri şi transformări.

Scanned with OKEN Scanner

după o regulă ce nu va cunoaşte excepţii pînă către sfîrşitul veacului al XVI-lea, un perete plin străpuns de un gol de uşă în ax [1].

O dată cu primele biserici de curte, planul triconcului suferă însă o modificare caracteristică: începînd cu biserica Sf. Ioan din Vaslui (p. 319), construită în 1490, pronaosul devine mai larg decît naosul, zidurile laterale ale încăperii lărgite formînd, la exterior, rezalite. Supliniţi de aceste rezalite, cei doi contraforţi ce încadrau spre vest absidele laterale nu vor mai apare — cu singura excepţie a Tazlăului — la bisericile cu pronaos supralărgit.

Formula de la Vaslui este reluată aproape simultan la Bacău şi, în 1491—1492, la Iaşi. Ultimul şi cel mai important dintre triconcurile de curte, cel de la Hîrlău (1492), renunţă la supralărgirea pronaosului, introducînd însă în planul cunoscut de la Sf. Ilie-Suceava un element nou, ce va fi explicat mai jos.

Inovaţia supralărgirii pronaosului se datorează necesităţii de a crea un spaţiu « suplimentar », cu specială destinaţie funerară. Spaţiul cîştigat prin supralărgire — variind între 0,45 m şi 0,75 m de fiecare latură — a fost destinat să adăpostească pietre de mormînt, probabil ale unor sfetnici sau slujitori apropiaţi, cărora voievodul le putea acorda astfel un ultim privilegiu. De la bisericile de curte, această trăsătură de plan a fost preluată de bisericile orăşeneşti, al căror pronaos trebuia să primească un mai mare număr de credincioşi, şi de biserica mănăstirească a Tazlăului, probabil tot în scopuri funerare. În 1497, anul în care se încheie lucrările la Tazlău, se construieşte în incinta mănăstirii Neamţ o biserică ce introduce numeroase şi importante inovaţii, printre care se numără şi apariţia unei noi încăperi, intercalate între pronaos şi naos şi avînd destinaţia specială de a adăposti morminte. Odată cu această nouă soluţionare a problemei spaţiului funerar, vechea soluţie este abandonată.

Cît priveşte biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău (fig. 275 şi p. 321), cea mai importantă dintre bisericile de curte domnească, clădită în anul 1492 şi strîns înrudită prin toate celelalte trăsături ale ei cu bisericile cu pronaos supralărgit, ea nu prezintă această caracteristică.

La Hîrlău, pronaosul este luminat de patru mari ferestre, aşezate simetric — cîte două de fiecare perete lateral — în cuprinsul unor înalte nişe în arc frînt, preluate de la bisericile de plan dreptunghiular (Dolheşti). Fiecare din aceste nişe creează, de astă dată numai în dreptul ferestrelor, cîte un spaţiu pe măsura pietrelor de mormînt, supralărgirea încăperii devenind astfel inutilă.

Pe cît mai putem judeca după starea în care se prezintă ele astăzi, primele trei biserici de curte (Sf. Ioan - Vaslui, Precista - Bacău şi Sf. Nicolae - Iaşi) nu introduc în sistemul de boltire elemente noi faţă de cele întîlnite la grupul anterior.

La Sf. Gheorghe din Hîrlău, semicalota altarului, mai alungit, se leagă de arcul mare răsăritean al naosului nu numai printr-un arc intermediar ca pînă acum, ci prin două, treptate, dar încăperea principală rămîne fixată la sistemul de bolţi moldoveneşti şi la turla care va caracteriza, în epoca lui Ştefan cel Mare, cu exclusivitate triconcul. Modificări importante

[1] Acolo unde acest perete lipseşte şi în locul lui apare o largă arcadă — ca la Bacău, Hîrlău, Popăuţi, Tazlău, Piatra şi la unele biserici din veacul al XVI-lea — el a fost întotdeauna îndepărtat mai tîrziu. Arcele pe stîlpi, care despart la Sf. Nicolae Domnesc din Iaşi cele două încăperi, sînt opera restaurării de la sfîrşitul veacului trecut.

Scanned with OKEN Scanner

266. *Cetatea Neamțului.*
Vedere exterioară.
(înainte de restaurare).

Scanned with OKEN Scanner

267. Placă de sobă cu stema Moldovei.

268. Placă de sobă cu motive figurative.

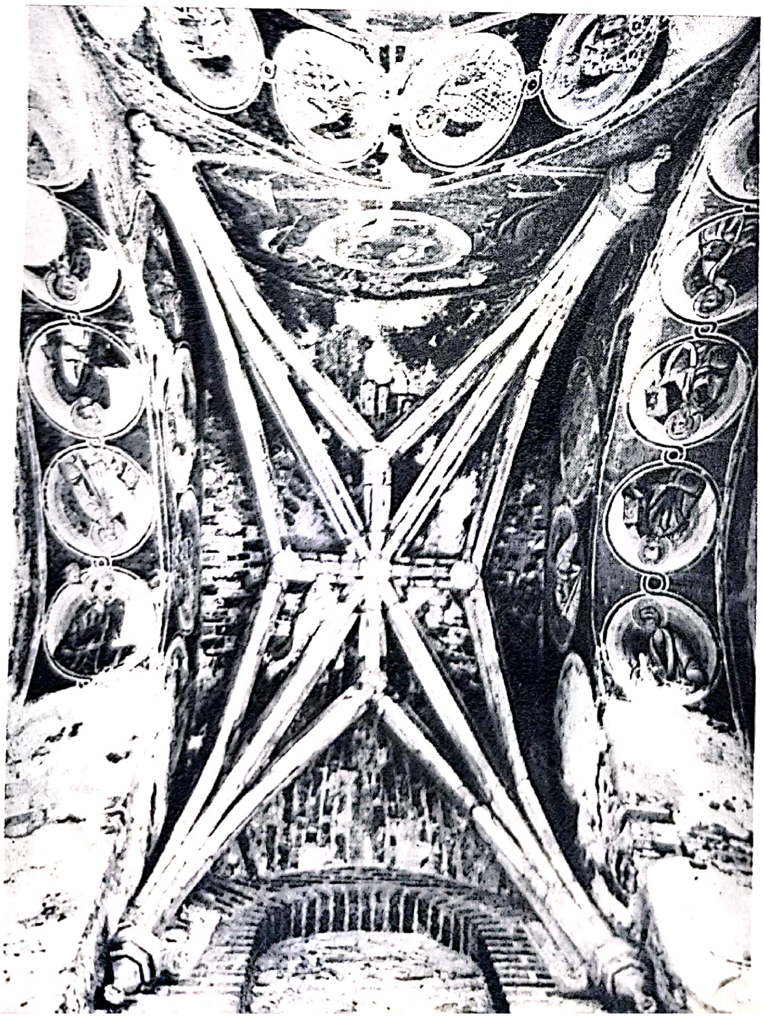
269. Biserica Bălineşti.
Vedere sud-vest.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

270. Putna.
Turnul tezaurului.

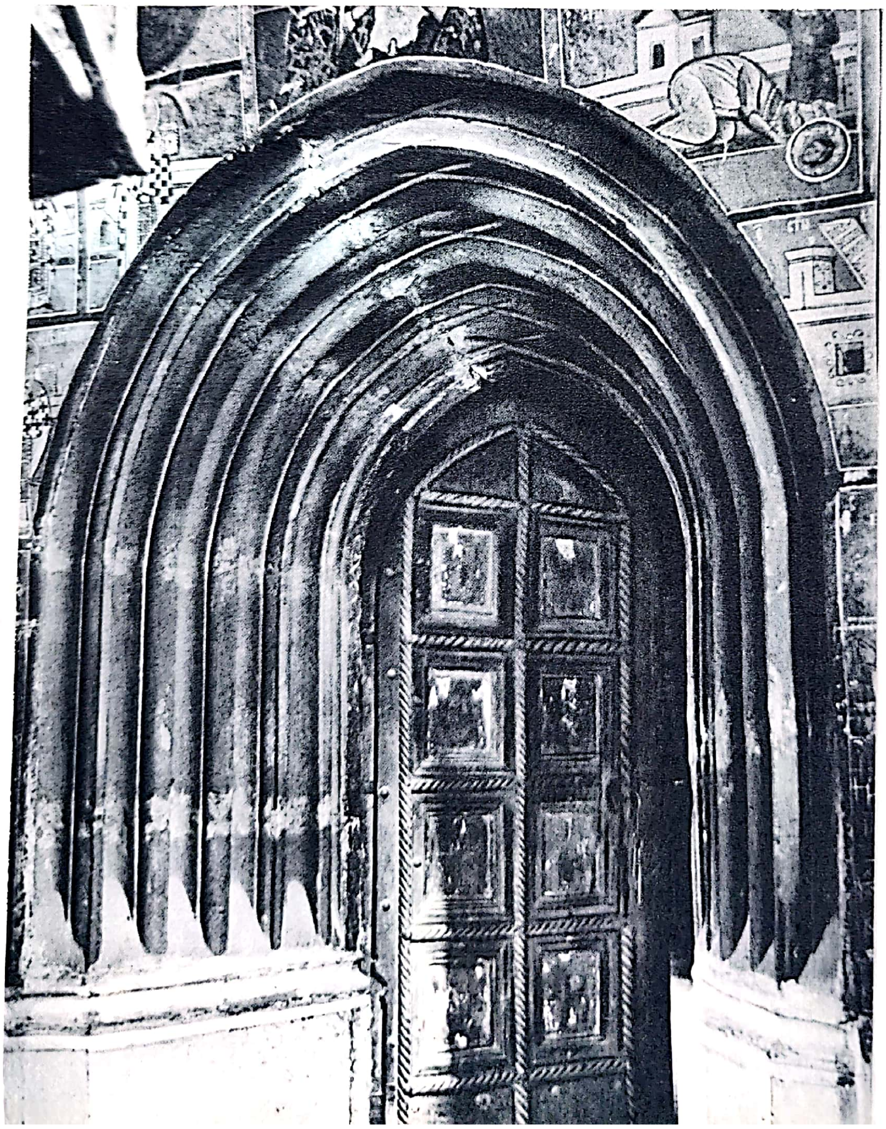
271. Biserica Bălineşti.
Bolta pridvorului.



272. Biserica Pătrăuţi.
Vedere de ansamblu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



273. Biserica Voroneț. Vedere de ansamblu.

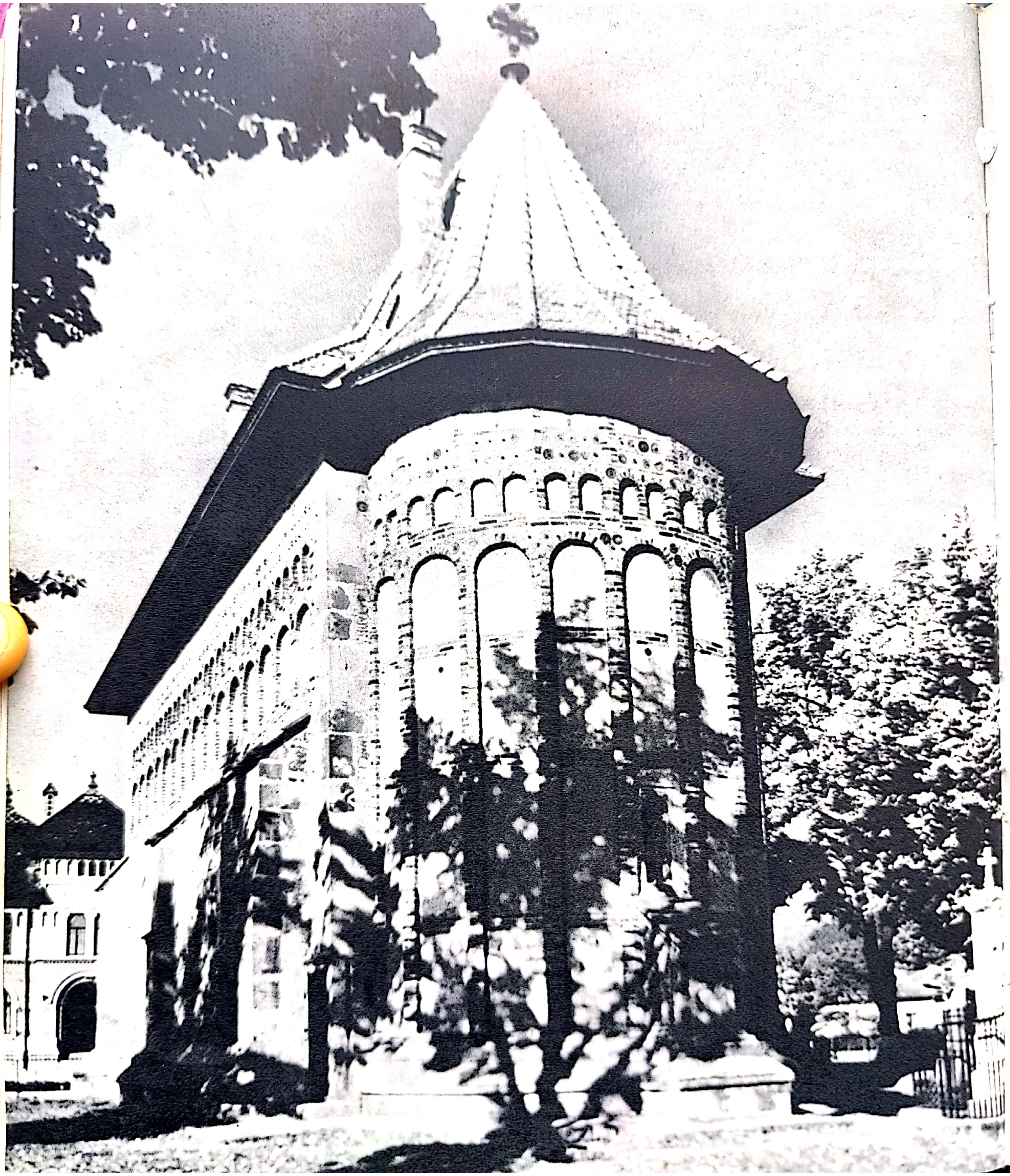
274. Biserica Voroneț. Portal.

Scanned with OKEN Scanner

275. Hîrlău.
Biserica Sf. Gheorghe.

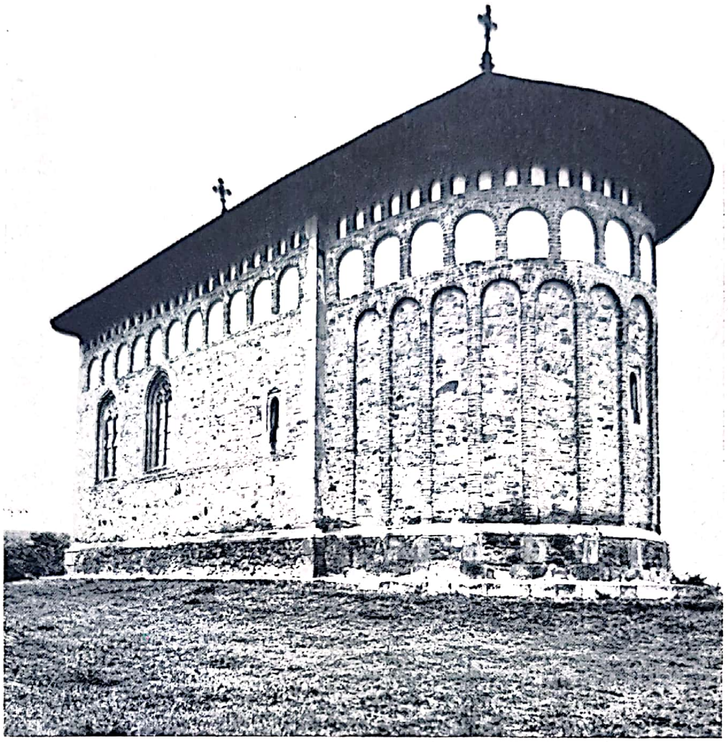
276. Discuri smălțuite.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

277. Piatra Neamț.
Biserica Sf. Ioan.



278. Biserica din Borzești.
Vedere est (absida).

279. Mănăstirea Neamț.
Vedere generală.

Scanned with OKEN Scanner

280. Biserica Arbure.
Vedere de ansamblu.

281. Dorohoi.
Biserica Sf. Niculae,
detaliu cu fereastră.

282. Mănăstirea Dobrovăț.
Fațadă.

Scanned with OKEN Scanner

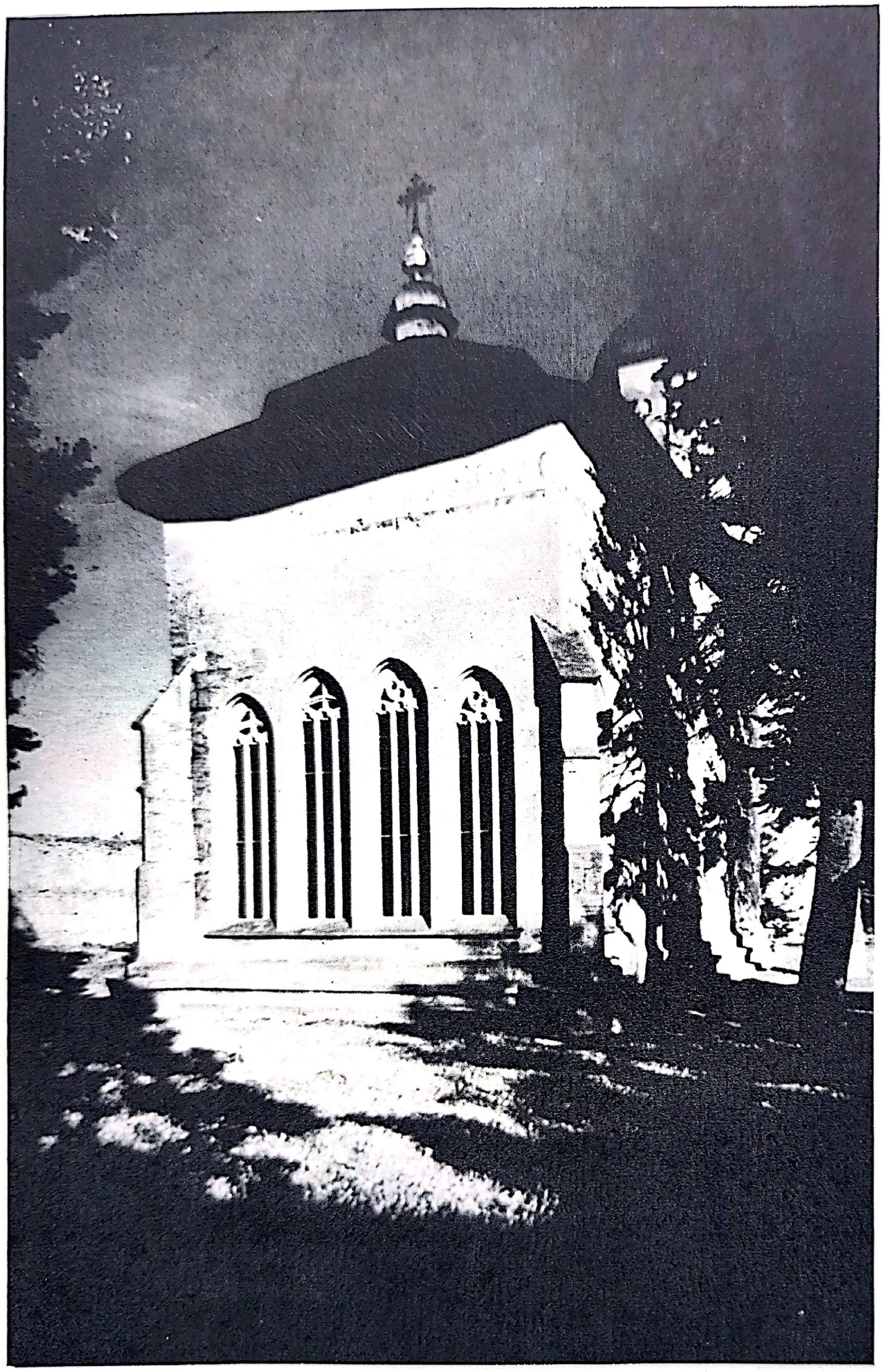
Scanned with OKEN Scanner

283. Mănăstirea Probota.

284. Mănăstirea Probota.
Casa domnească cu turnul clopotniță.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

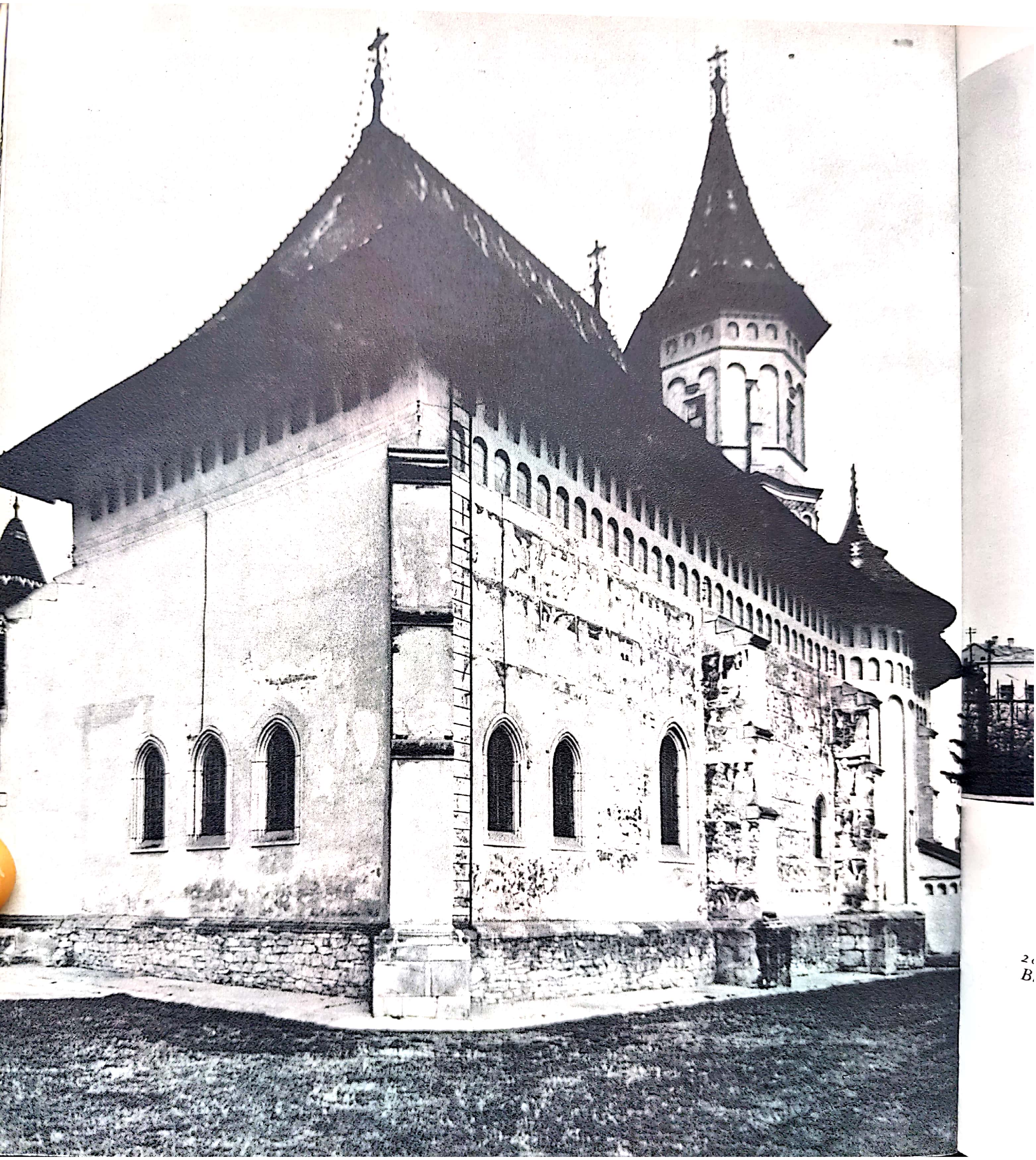


285. Mănăstirea Probota. Biserica.

286. Moldovița. Biserica.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

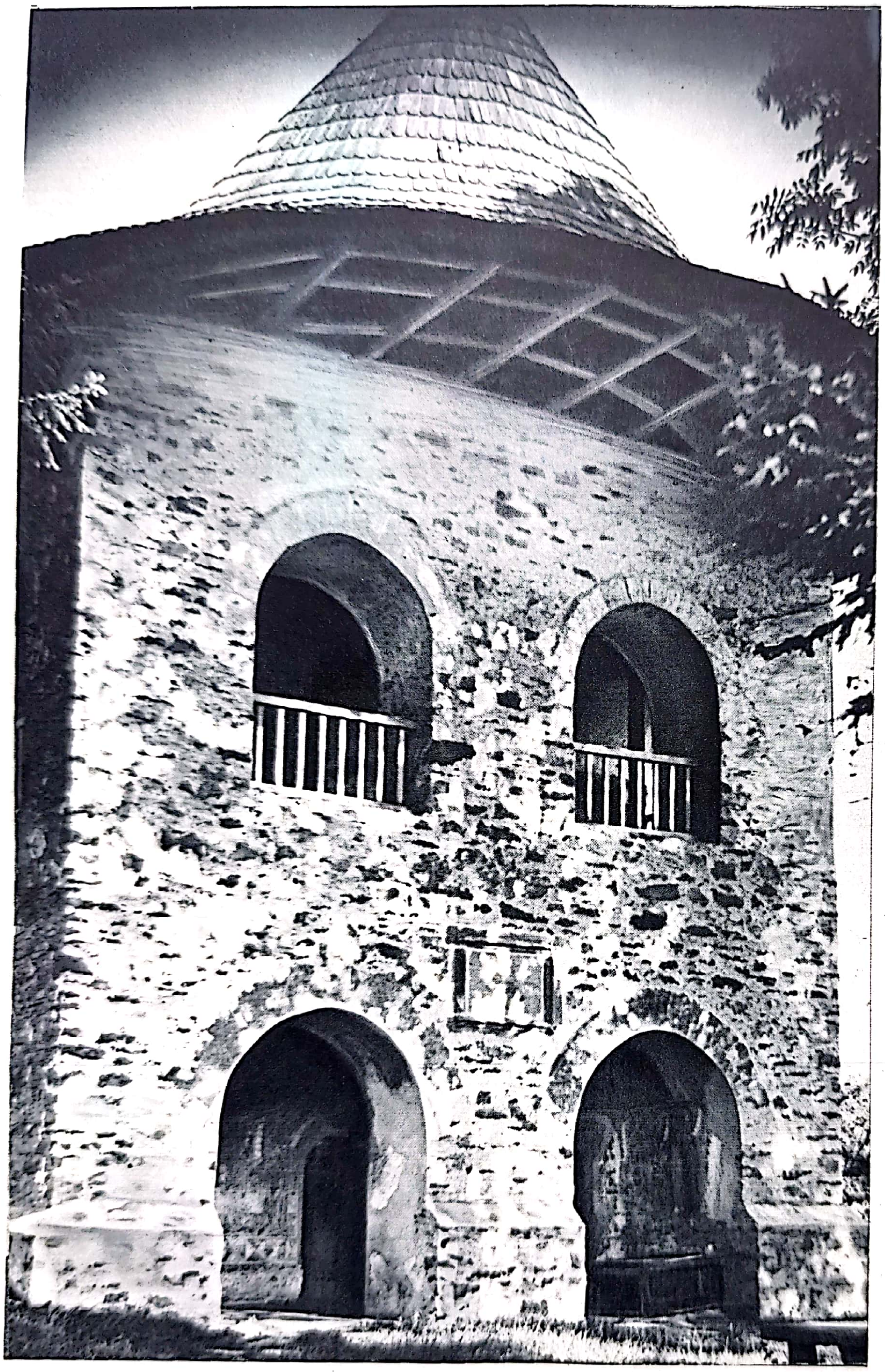


Scanned with OKEN Scanner

287. Suceava.
Biserica Sf. Gheorghe.

288. Suceava.
Biserica Sf. Dumitru.

Scanned with OKEN Scanner

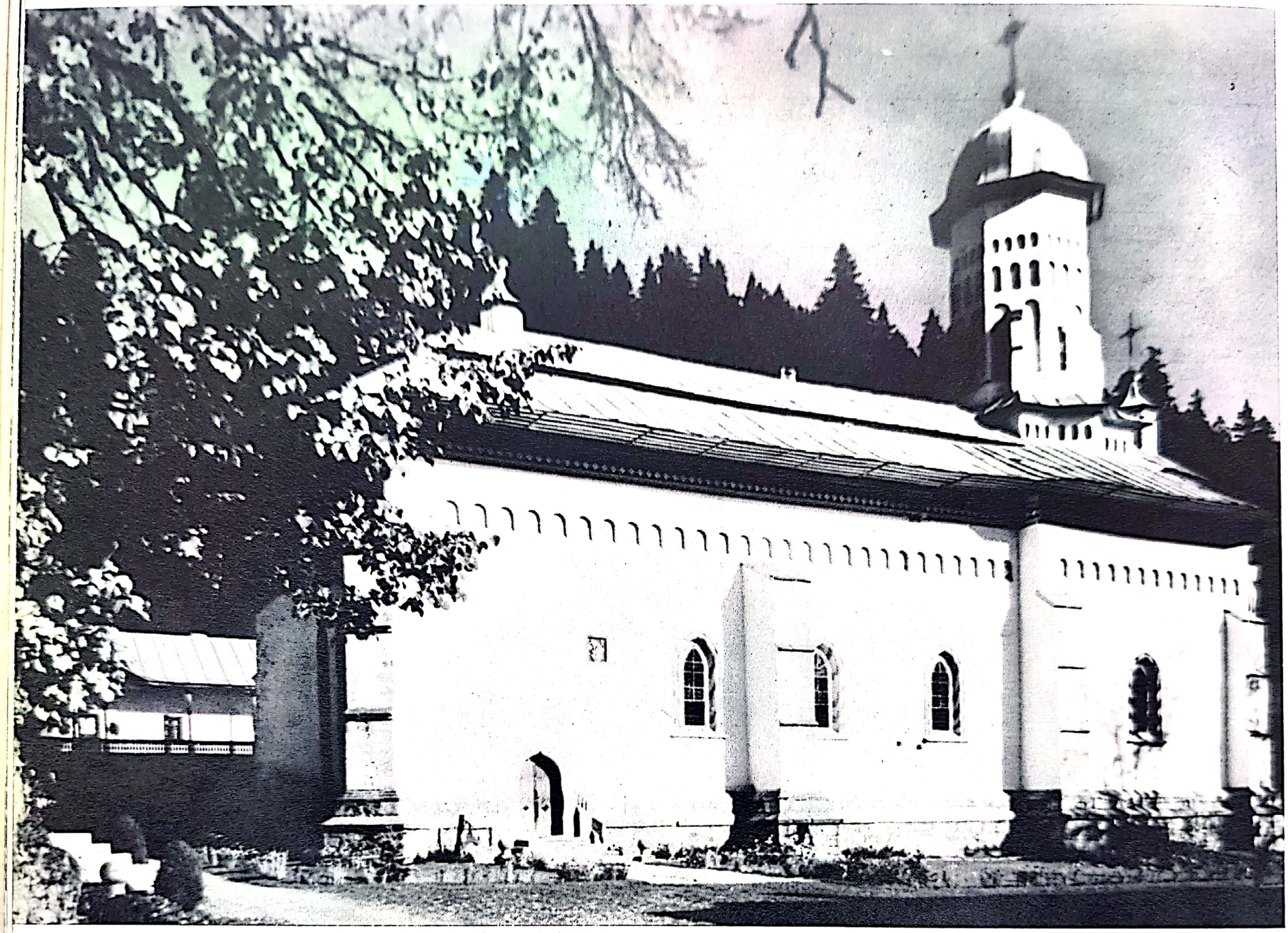


289. *Pârhăuți. Biserica.*

290. *Homor. Biserica.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



291. Mănăstirea Slatina.
Biserica.

Scanned with OKEN Scanner

292. Dolhești.
Figură de profet, pronaos.

293. Dolhești.
Evanghelistul Luca, pronaos.

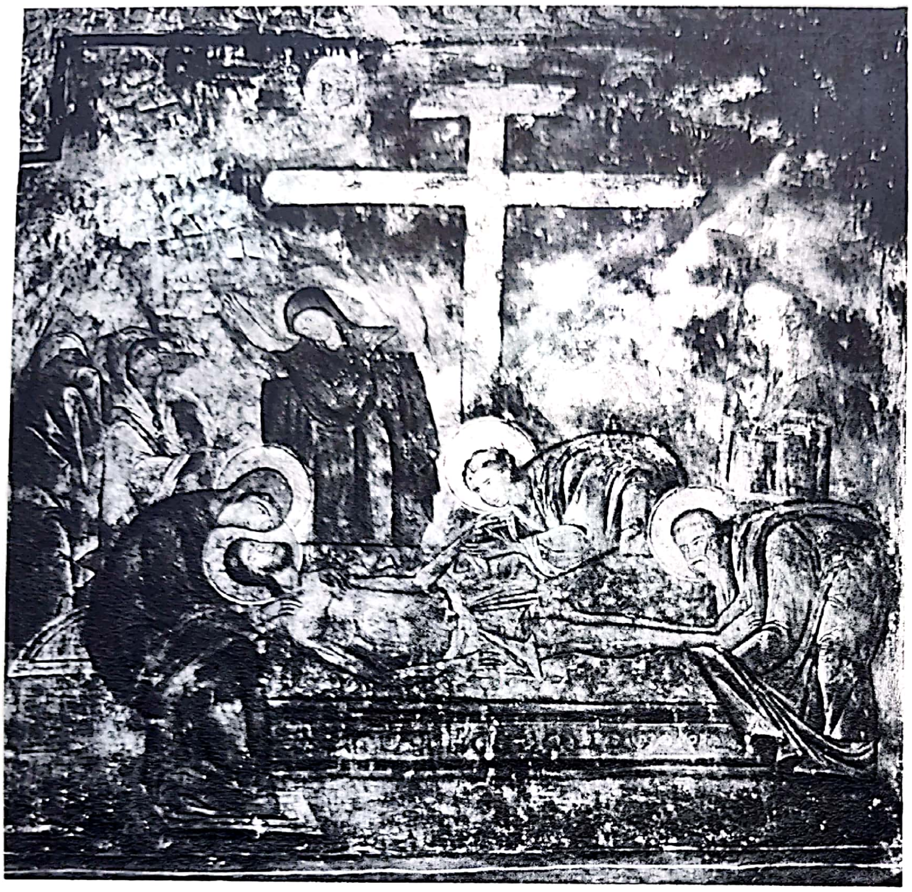
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

294. Lujeni. Sfînt.

295. Voroneț.
Cap de apostol
din Spălarea picioarelor,
altar.

Scanned with OKEN Scanner



296. Pătrăuţi. Plîngerea, naos.

297. Pătrăuţi. Cavalcada împăratului Constantin, pronaos.

298. Voroneţ. Spălarea picioarelor, altar, detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

299. *Voroneț. Împărtășirea cu vin, altar . detaliu,*

300. *Voroneț. Împărtășirea cu vin, altar.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

301. Voroneț.
Sf. Teodor, naos.

302. Voroneț.
Rugăciunea de pe munte, naos.

Scanned with OKEN Scanner

Lei 100

Scanned with OKEN Scanner

303. Sf. Ilie.
Drumul spre Golgota, naos.

304. Bălineşti.
Sinaxă de îngeri, pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

305. Bălineşti.
Portretul logofătului Tăutul,
din tabloul votiv, naos.

306. Bălineşti.
Capul lui Isus,
din tabloul votiv, naos.

307. Bălineşti.
Sf. Nicolae — pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

308. Bălinești.
Corăbierii salvați, detaliu, pronaos.

309. Bălinești.
Corăbierii salvați, detaliu, pronaos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

310. Bălineşti.
Punerea în mormînt, naos.

Scanned with OKEN Scanner

311. Popăuți.
Isus înaintea arhiereilor, naos.

Scanned with OKEN Scanner

312. Popăuți.
Prinderea lui Isus,
naos.

Scanned with OKEN Scanner

313. Dorohoi.
Biserica Sf. Nicolae.
Sfinții Lup și Nistor, naos.

Scanned with OKEN Scanner

314. Dobrovăț. Friza Patimilor, detaliu, naos.

315. Dobrovăț. Doi călugări, camera mormintelor.

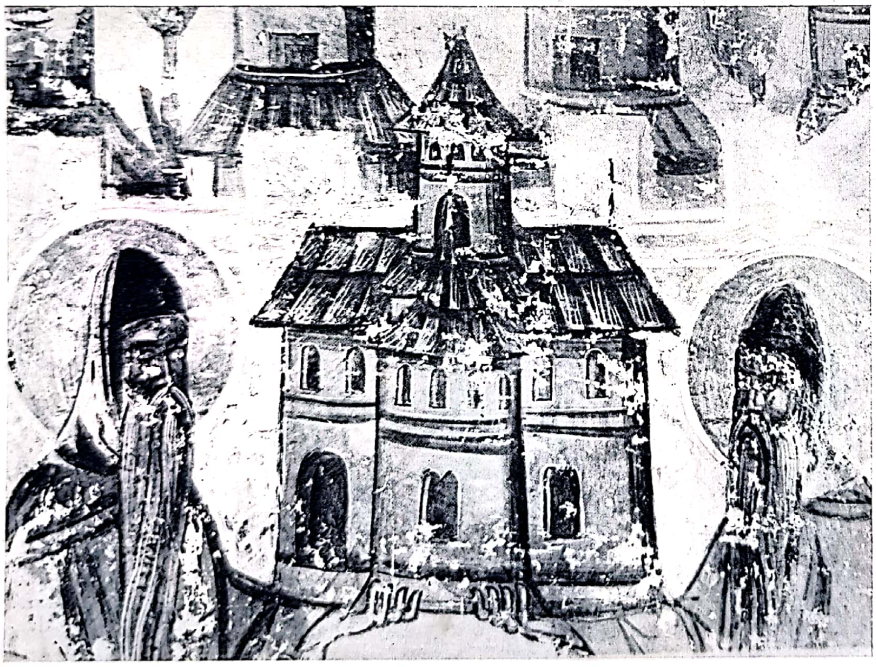
316. Dobrovăț. Răstignirea, naos

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

318. Dobrovăț.
Sfîntul Ilie, camera mormintelor.

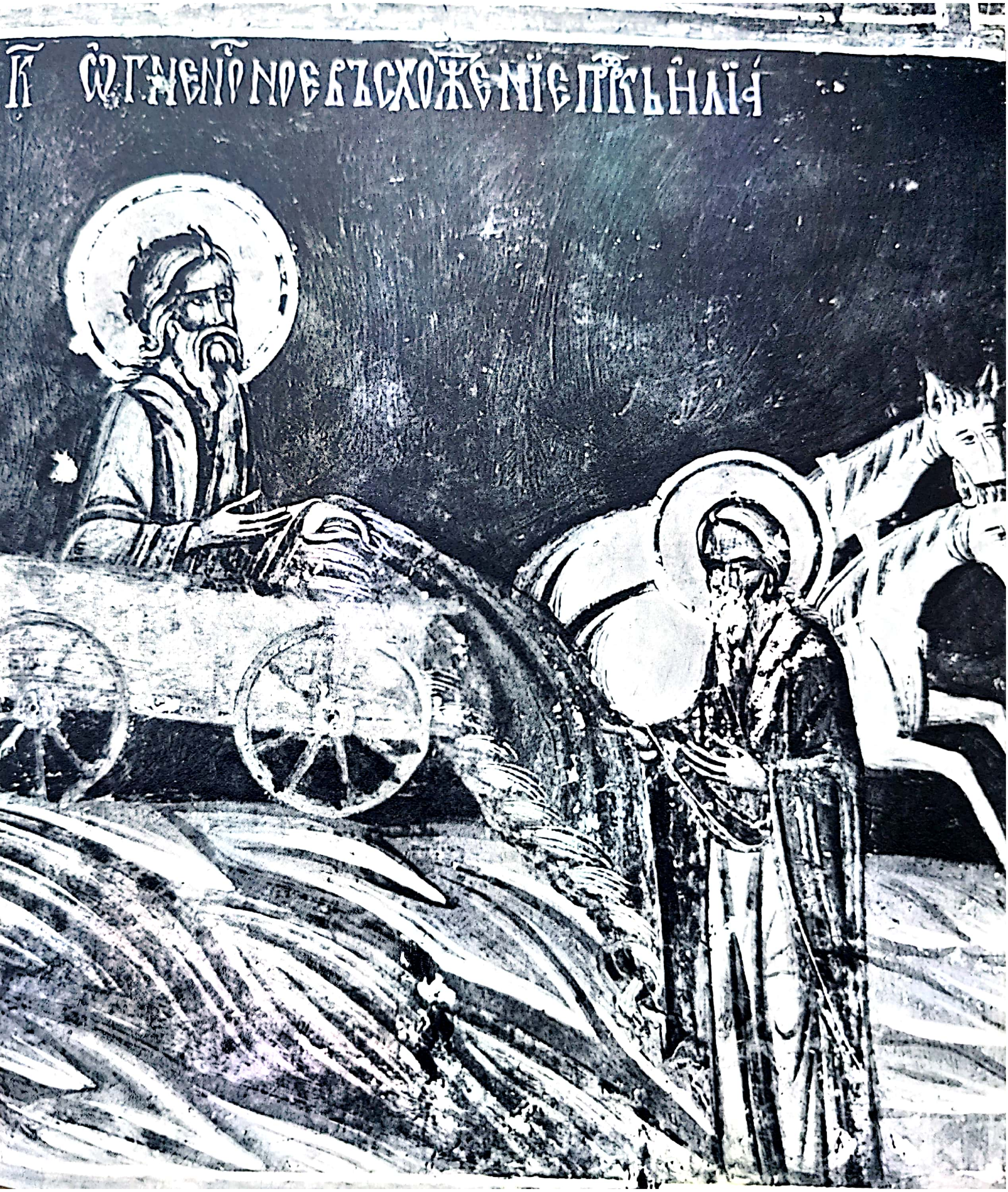
317. Dobrovăț.
Biserică moldovenească. Detaliu din Minunea Sf. Atanasie, pronaos.



319. Suceava.
Biserica Sf. Gheorghe, Ștefăniță, tabloul votiv, naos.

320. Hîrlău.
Biserica Sf. Gheorghe. Împărtășirea cu vin, altar.

Scanned with OKEN Scanner


К ѠГНЕНОНОЕ ВЪСХОЖЕНІЕ ПРРКЬ ИЛІА

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

321. Hîrlău.
Biserica Sf. Gheorghe.
Sfîntul Nistor, naos.

322. Hîrlău.
Biserica Sf. Gheorghe.
Isus înaintea arhiereilor, naos.

323. Hîrlău.
Biserica Sf. Gheorghe.
Iosif din Arimatea înaintea lui Pilat,
detaliu, naos.

Scanned with OKEN Scanner

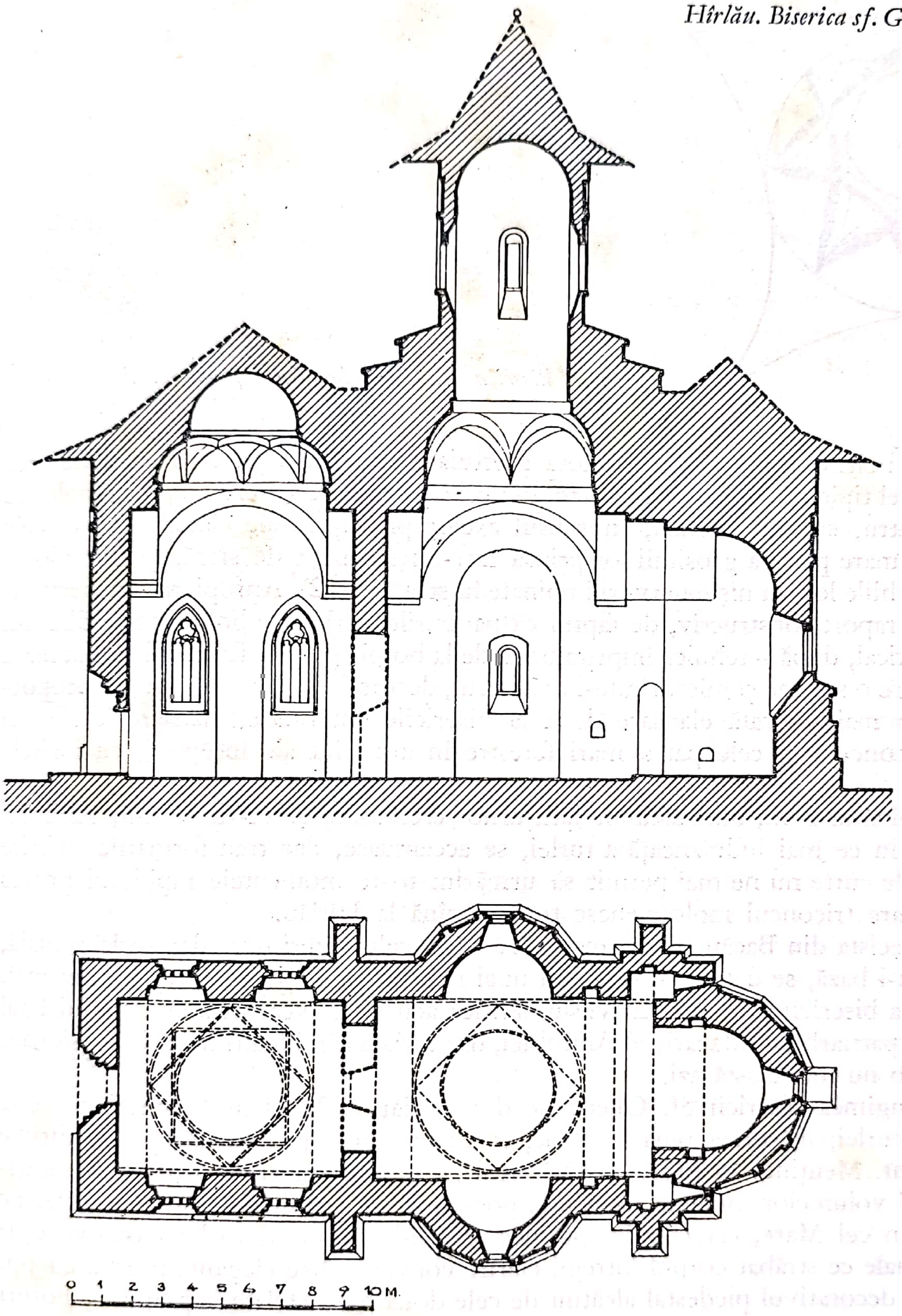
Scanned with OKEN Scanner

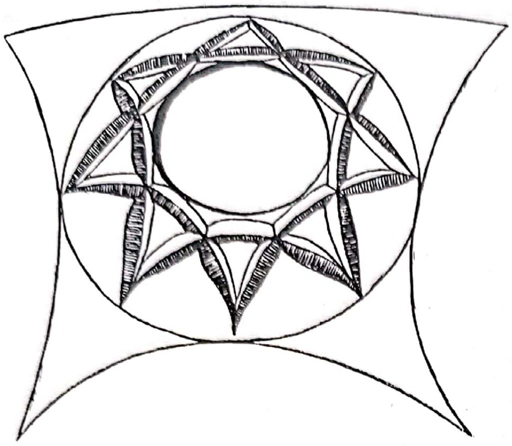
324. Probota. Fecioara din Rugăciune, naos.

325. Probota. Sfînt militar, naos.

Scanned with OKEN Scanner

Hîrlău. Biserica sf. Gheorghe. Secţiune şi plan.





Hîrlău. Biserica sf. Gheorghe. Bolta pronaosului.

prezintă în schimb boltirea pronaosului. Calota acestuia este așezată pe un sistem de arce etajate, derivat din cel tipic moldovenesc, în care însă cele patru arce superioare, diagonale, se întretaie cu alte patru, așezate normal, în sensul axelor principale ale clădirii. Toate cele opt arce au cea mai mare parte a grosimii lor prinsă într-un segment de sferă, pe intradosul căreia apar doar muchiile lor, ca niște nervuri îmbinate în stea (p. 322). Apropierea cu nervurile este întărită, sub raport constructiv, de faptul că panourile curbe ale bolții sînt zidite din cărămizi așezate vertical, după o tehnică împrumutată de la bolțile gotice. Ridicînd la mai mare înălțime calota pe care o susține și micșorîndu-i diametrul, decorativa boltă stelată dă proporțiilor pronaosului o mai marcată elansare decît la bisericile anterioare, elansare la a cărei punere în valoare concură și cele patru mari ferestre în arc frînt ale încăperii, cu înaltele lor nișe.

De la 1487—88 și pînă la 1492, dimensiunile lăcașurilor crescuseră și verticalismul, subliniat de înălțarea din ce în ce mai îndrăzneață a turlei, se accentuase, dar transformările suferite de primele biserici de curte nu ne mai permit să urmărim toate momentele rapidului proces de împlinire prin care triconcul moldovenesc trecuse pînă la Hîrlău.

Clădirea bisericii Precista din Bacău e ceva mai mare decît cele anterioare, dar turla actuală, dimpreună cu dubla-i bază, se datorește probabil unei refaceri tîrzii și este deci nerelevantă. Înfățișarea măreață a bisericii Sf. Ioan din Vaslui stîrnea acum trei veacuri admirația lui Paul din Alep, secretarul patriarhului Macarie al Antiohiei, dar turla a cărei înălțime îl impresionase pe arhidiaconul arab nu mai există azi.

S-a remarcat că lungimea bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău — 21,50 m la interior — este egală cu înălțimea turlei, măsurată pînă la cheie, în așa fel încît profilul întregii clădiri se înscrie într-un patrat. Menținut în cadrul echilibrului creat de aceste proporții ideale, dinamismul accentuat al volumelor pune în evidență, poate mai bine decît la oricare alt triconc din epoca lui Ștefan cel Mare, caracterele specifice și rolul stilistic al turlei moldovenești: tendințele ascensionale ce străbat corpul întregii clăriri converg către eleganta prismă cu opt fețe, solid fixată pe decorativul piedestal alcătuit de cele două baze stelate suprapuse. Forma

înaltă, închisă și lipsită de orice moliciune, șlefuită în fețe și muchii sub ascuțitul ei acoperiș, nu comunică cu atmosfera ambiantă, ci o săgetează, năzuind numai către înălțimi și dă astfel cea mai pură expresie acestor tendințe.

S-a arătat că trăsăturile stilistice definitorii ale turlelor moldovenești se regăsesc la turnurile — de apărare și clopotnițe — moldovenești și trebuie să remarcăm că de la Pătrăuți la Hîrlău, ca și de la « Turnul tezaurului » (Putna) la clopotnița de la Piatra, se observă o aceeași evoluție către forme din ce în ce mai avîntate, asemănarea accentuîndu-se prin adoptarea acelorași mici contraforți în axele diagonale, fețele din axele principale rămînînd — altă trăsătură comună — rezervate ferestrelor.

Înălțimea bisericilor moldovenești își găsește o contrapondere, ce creează nota de echilibru, în suprafețele întinse de zidărie ale fațadelor, în care plinurile continuă să domine asupra golurilor. Dar, dacă în ceea ce privește naosul, această predominanță se va manifesta cu aceeași hotărîre de-a lungul întregii perioade de apogeu a arhitecturii moldovenești feudale, în 1490, la Vaslui, pentru prima oară, pronaosul este luminat de mari ferestre în arc frînt.

Constructorii bisericilor Precista din Bacău și Sf. Nicolae din Iași nu au urmat, în această privință, pilda celor de la Vaslui. În 1492, anul în care se termina construcția bisericii ieșene, la Hîrlău, (fig. 275), meșterii domnești reluau însă formula de la Vaslui și înzestrau pronaosul bisericii ce fixa o culme a arhitecturii moldovenești cu cele mai frumoase ferestre pe care această arhitectură le-a realizat.

Făcînd din pronaos o încăpere primitoare, inundată de lumină, cele patru elegante deschideri în arc frînt — o pereche la sud și alta la nord — împărțite prin cîte două menouri și împodobite în timpane cu întretăieri de cercuri și trilobi în piatră străpunsă, introduc totodată pe porțiunile plane, echilibrate static, ale fațadelor, nota dinamică, ce caracterizează decorul suprafețelor curbe ale absidelor și ale turlei. Pe fațada vestică, portalul în arc frînt face legătura între marile ferestre de pe cele două laturi. Cuprins într-o a doua ramă dreptunghiulară, din baghete încrucișate, el realizează un fel de însumare a formelor gotice ce înfrumusețează diferitele deschideri din arhitectura moldovenească feudală.

Decorul exterior specific bisericilor din epoca lui Ștefan cel Mare este în așa fel alcătuit încît pune în valoare și echilibrează între ele elementele statice și pe cele dinamice ale maselor arhitectonice, armonia generală fiind obținută prin culoare. Astfel, după cum am văzut, pe abside, dominanta verticală a volumelor este subliniată de firidele oarbe, înalte și înguste, a căror linie ascendentă este reluată și oarecum sintetizată pe turlă. Nu același lucru se întîmplă pe fațadele pronaosului. Acestea rămîn netede, subliniate doar în partea de sus, de plastica a două șiruri orizontale continui de ocnițe suprapuse, dintre care cele superioare sînt mai mici și în număr dublu față de cele inferioare. Pentru a obține un echilibru al întregului, ocnițele se țes pe abside cu înaltele firide oarbe; totodată ele realizează o trecere armonică spre îndoita sau întreita salbă de discuri ceramice smălțuite, care aprinde sub streașină scînteile unui acord de tonuri calde, în brun — cafeniu — galben — verde.

Arcaturile ocnițelor și picioarele firidelor oarbe sînt din cărămidă, la bisericile mai importante smălțuită în aceleași tonuri; două-trei fîșii orizontale din cărămidă la fel smălțuită încing, la diferite înălțimi, fațadele.

Scanned with OKEN Scanner

Pînă de curînd s-a crezut că policromia paramentelor exterioare era obținută, în epoca lui Ștefan cel Mare, exclusiv din materiale aparente. Pe aceste paramente se păstrează însă, ici-colo, urme de subțire tencuială pictată fie cu imitații de cărămizi, fie cu elemente geometrice simple, în două tonuri — albastru-vînăt și roșu. Același fel de decor, descoperit pe suprafețe mai mari cu prilejul recentelor lucrări de restaurare efectuate la bisericile mănăstirilor Tazlău și Neamț, ne obligă să admitem că porțiunile din cărămidă obișnuită, precum și, măcar parțial, cele din piatră ale fațadelor se acopereau, în vremea lui Ștefan cel Mare, cu pictură ornamentală.

Cît privește strălucitul decor ceramic, el era comun — ca și atîtea alte elemente — bisericilor și caselor domnești. Față de discurile smălțuite simple de la Sf. Treime din Siret, discurile de pe bisericile de care ne-am ocupat pînă acum prezintă (cu excepția Tazlăului), după un veac de evoluție necunoscută, surprinzătoare motive în relief, zoomorfe și antropomorfe, cu vădit caracter profan (sirena cu două cozi, un animal androcefal încoronat, stema țării — capul de bour — cu unul sau doi «tenanți», un leu «rampant», altul «pasant», un cerb etc.), (fig. 276). Cum aceste discuri nu diferă întru nimic de cele aidoma împodobite, găsite în ruinele unor ansambluri de arhitectură laică din epoca lui Ștefan cel Mare, e posibil ca invazia de ființe fantastice pe fațadele bisericilor moldovenești să se datorească unei imixtiuni a spiritului feudal de curte.

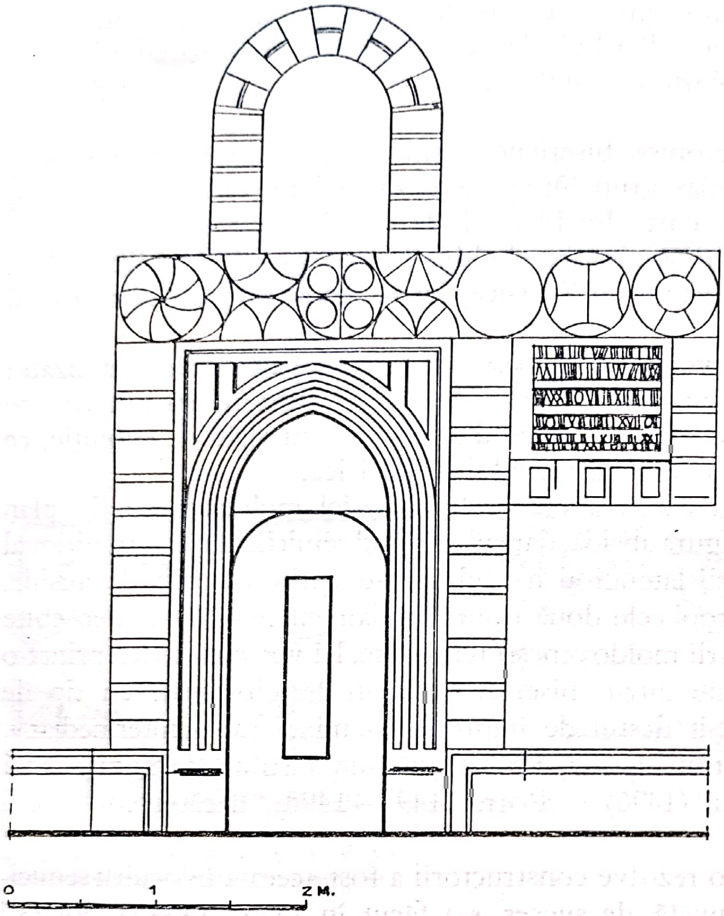
Ca și în privința ferestrelor, Precista din Bacău nu urmează pilda bisericii din Vaslui nici în privința decorului ceramic, materialul întrebuințat pentru firidele alungite — nouă la altar și cîte cinci la sînuri — și pentru cele două șiruri de ocnițe, fiind cărămida roșie obișnuită. Decorul exterior își va atinge apogeul tot la Sf. Gheorghe din Hîrlău. Nici unul din elementele enumerate ceva mai sus nu lipsește de pe fațadele acestei biserici, pe care piatra fățuită sau profilată este și ea foarte bogat reprezentată — la soclul puternic, la contraforți, la muchiile pronaosului, la uși și la ferestre. Firidele oarbe ale absidelor prezintă o particularitate ce nu va mai fi reluată decît — cu unele simplificări — la Popăuți: ele sînt încheiate la partea superioară nu de obișnuitele arce în plin cintru, ci de mici arce frînte geminate, ce se întîlnesc pe un piciorus median în consolă și poartă pe cheile lor un alt treilea arc. Amintind, ca schemă, trilobii ferestrelor mari, aceste triple arce formează și ele unul din elementele armoniei generale, ce caracterizează desăvîrșita realizare arhitectonică a bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău.

Legate în chip nemijlocit de triconcul de curte vor fi bisericile orășenești din Dorohoi și Botoșani, precum și biserica mănăstirii Tazlău. Aceste trei lăcașuri vor prelua caracteristica supralărgire a pronaosului și vor introduce numai variații de detaliu în elementele de structură și de decor statornicite între 1490 și 1492.

La Dorohoi, turla reia forma cilindrică de la primele triconcuri, dar dintre cele două baze, octogonală este de astă dată cea inferioară, cea superioară fiind stelată, în opt colțuri. Decorul exterior este mai puțin bogat decît la Hîrlău și ferestrele sînt toate mici. Deschiderile lor sînt arcuite la partea superioară; de asemenea baghetele ce le încadrează, ale căror capete se petrec la cheie prelungindu-se în părți (fig. 281).

La Popăuți, atît formele arhitectonice, cît și decorul se apropie mai mult de cele de la Hîrlău, dar în pronaos, pe intradosul obișnuitei calote apar, în mod neobișnuit, nervuri din cărămidă.

Tazlău. Biserica. Detaliu de fațadă cu decorație pictată, în jurul intrării pronaosului.



Spre deosebire de arcele în stea de la Hîrlău, a căror calotă oferea suprafața continuă necesară desfășurării programului iconografic, nervurile de la Popăuți fragmentează însuși intradosul calotei, făcîndu-l impropriu picturii. Așa se explică de ce această încercare a meșterilor lui Ștefan cel Mare de a introduce în sistemul de boltire a bisericilor elemente gotice nu se va bucura de succes — ca și în cazul penetrațiilor de la Milișăuți — , în vreme ce bolta stelată de la Hîrlău va fi reluată în veacul următor.

Biserica mănăstirii Tazlău va fi nu numai ultima cu pronaos supralărgit, ci și una dintre cele mai elansate biserici ale epocii lui Ștefan cel Mare. Reluînd planul și structura de la Dorohoi[1], dar crescînd înălțimea zidurilor, constructorii au socotit necesar să reintroducă perechea de contraforți ce lipsește la celelalte biserici cu pronaos supralărgit. Decorul ceramic este redus, la Tazlău, la friza de discuri smălțuite, de astă dată împodobite doar cu cercuri reliefate concentric

[1] Pridvorul bisericii a fost adăugat mai tîrziu, probabil în veacul al XVI-lea.

Scanned with OKEN Scanner

în jurul unui buton central; în schimb fragmentele păstrate de tencuială pictată cu imitații de cărămizi, cu patrate și cu întretăieri de cercuri și linii drepte, de pe fațade — marcînd mai cu seamă rezalitele și porțiunile din jurul golurilor — sînt mai numeroase și mai întinse decît la monumentele anterioare (p. 325).

Din punctul de vedere al formelor arhitectonice, bisericile de tip triconc a căror serie începe la Vaslui și se termină la Tazlău, aparțin aceluiași grup. Din punctul de vedere al evoluției stilului, trebuie însă să distingem între bisericile de curte din 1490—1492, care introduc toate inovațiile, ducînd pînă la apogeu triconcul moldovenesc simplu, și ultimele trei biserici, din 1495—1497, care reiau, așa cum se va întîmpla și în secolul al XVI-lea, forme ajunse la punctul maxim al dezvoltării lor.

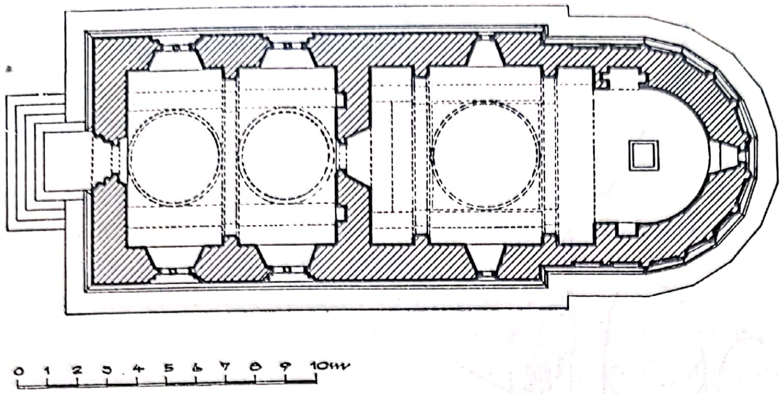
Resursele creatoare ale arhitecturii moldovenești religioase erau însă departe de a fi epuizate: în afară de reluarea triconcului — în forme dezvoltate —, ea se va îndruma cu hotărîre pe calea sintezelor dintre cele două tipuri de bază, deschizînd astfel un nou ciclu de evoluție, ce nu se va încheia decît în cea de a doua jumătate a veacului al XVI-lea.

Păstrînd aproape neschimbată înfățișarea exterioară a vechii biserici moldovenești de plan dreptunghiular, lipsită de turlă și cu o singură absidă, dar substituind semicilindrului tradițional un sistem de calote și adîncind în pereții laterali ai naosului nișe curbe în chip de abside, constructorii lui Ștefan cel Mare vor contopi cele două tipuri fundamentale —atît de deosebite ca origini, plan și structură — ale arhitecturii moldovenești religioase. Ei vor crea astfel, printr-o adevărată inserare a unui interior triconc într-o biserică de plan longitudinal, un tip de edificiu autohton, tip de sinteză, denumit destul de impropriu «mixt» sau «intermediar». Acest proces a fost realizat treptat, în trei biserici, ridicate într-un răstimp de numai cinci ani, la Borzești (1493—1494), Războieni (1496) și Piatra (1497—1498), fiecărei construcții corespunzîndu-i o etapă.

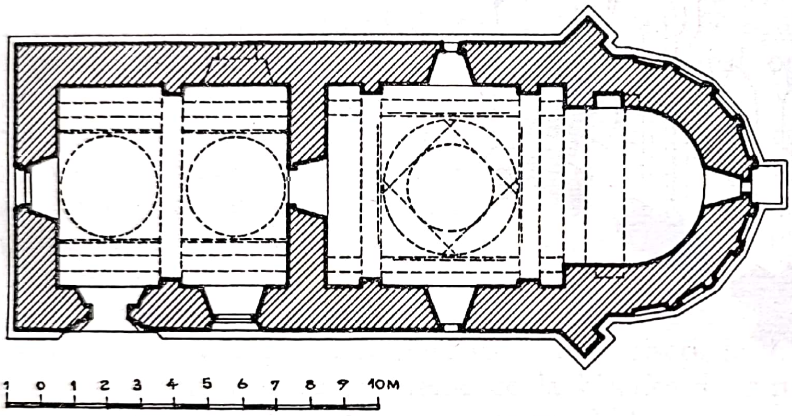
Prima problemă pe care și-au propus să o rezolve constructorii a fost aceea a înlocuirii semicilindrului prin calote. Încercarea, încununată de succes, s-a făcut în 1493—1494 la Borzești (p. 327) și ea a fost pe cît de rațională, pe atît de ingenioasă.

Pornind de la structura unei biserici de tipul Dolheștilor (vezi p. 305), dar cu două dublouri în naos (cum avea clădirea de obîrșie a Rădăuților și cum va avea, ceva mai tîrziu, Volovățul), adaptarea calotei s-a realizat astfel: cele două dublouri au fost distanțate și, din toată porțiunea — mărită — dintre ele, semicilindrul a fost eliminat. Prin această operație nișele de pe pereții laterali (determinate de picioarele de zidărie, legate prin arcuri, din dreptul dublourilor) și-au modificat dimensiunile, cele din mijloc devenind mai late, pe seama celor dinspre est și vest, care s-au îngustat simțitor. Pentru ca suprafața de boltit să devină patrată, două noi arce au fost alipite pereților laterali, deasupra nișelor mărite din mijloc, în așa fel încît pe cheile acestor arce și pe ale dublourilor păstrate să se poată sprijini, prin intermediul pandantivilor, calota pe un foarte scurt tambur ce a luat locul porțiunii de semicilindru eliminate.

În pronaos, semicilindrul a fost înlocuit prin două calote, cu pandantivii respectivi, așezate la rînd în sensul axei longitudinale a clădirii. Calotele se sprijină pe dubloul păstrat între ele, pe zidurile de est și vest și pe același sistem de arce laterale ca și în naos.



Borzești. Biserica. Plan.

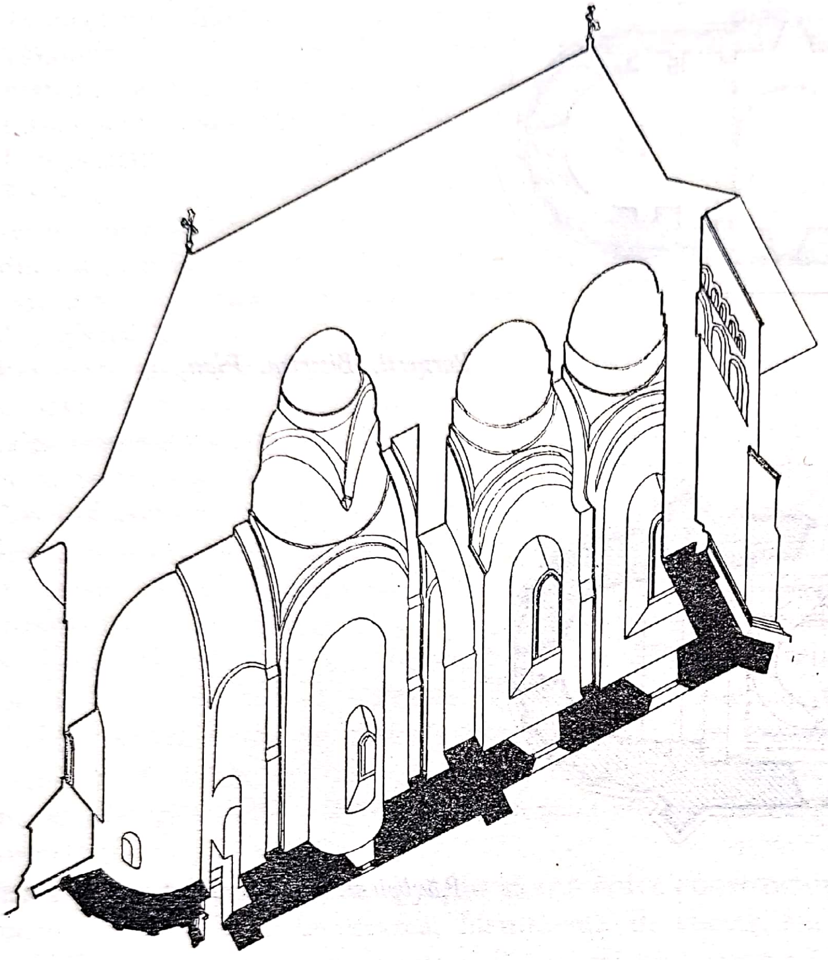


Războieni. Biserica. Plan.

După succesul experienței de la Borzești, meșterii moldoveni vor trece la o nouă realizare, și, la Războieni, reluînd aproape întru totul planul și boltirea bisericii din Borzești, vor înlocui calota pe arce simple de pe naos printr-una înălțată pe sistemul de arce suprapuse moldovenești (p. 327). Îndrăzneala de a utiliza bolți moldovenești la o construcție de plan longitudinal se aliază cu spiritul de prevedere, pe care-l denotă prezența celor doi ciudați contraforți oblici, plasați la locul de întîlnire a zidurilor absidei cu cele ale naosului. În intenția constructorilor, ei trebuiau să asigure zidurile, în punctele mai amenințate, împotriva împingerilor exercitate de cele două rînduri de arce.

Odată înfăptuită adaptarea elementelor de boltire caracteristice triconcului, noului tip ce se creea îi mai lipseau absidele laterale. La biserica ridicată în cadrul curții domnești din Piatra (p. 328) a fost imaginată o soluție pentru suplinirea acestei lipse: în grosimea pereților laterali ai naosului au fost menajate nișe curbe, în chip de abside. Pentru a le fi asigurată stabilitatea, zidurile laterale au fost îngroșate la exterior pînă la înălțimea scobiturilor interioare (fig. 277). Cele două porțiuni îngroșate se prezintă ca niște panouri de zidărie alipite fațadelor și cuprinse

Scanned with OKEN Scanner



Piatra. Biserica sf. Ioan. Secțiune longitudinală perspectivă.

între contraforți, aceiași contraforți care la bisericile de tip triconc încadrau veritabilele abside laterale.

În cadrul schimbărilor petrecute, un adevărat proces de metamorfoză au suferit pilaștrii laterali ai vechilor biserici de tipul Dolheștilor pentru a ajunge, în bisericile grupului Borzești-Războieni-Piatra, la pilaștrii care, prin două sau trei retrageri succesive, în consolă, își pierd pe porțiunea inferioară cea mai mare parte din grosime. După cum s-a observat, această originală soluție pentru preluarea împingerii bolților se bazează pe principiul pe care-l aplică, la exterior, contraforții.

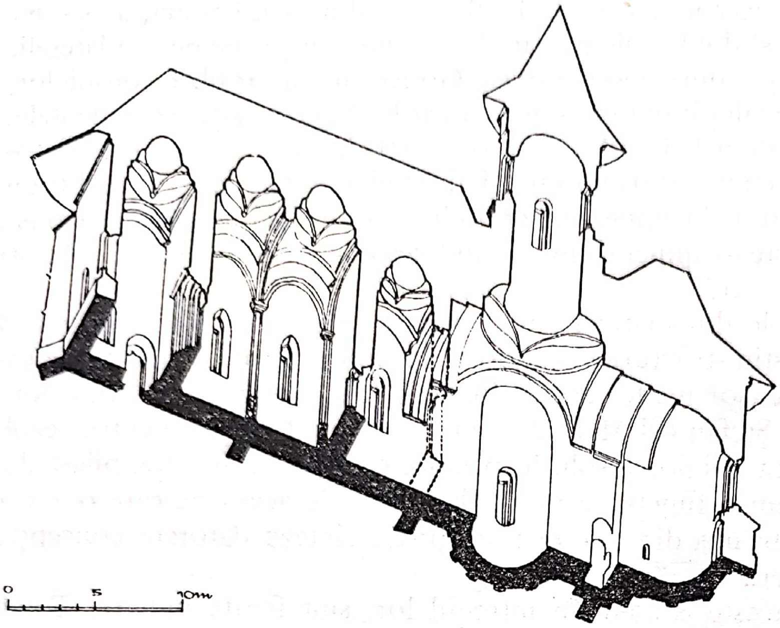
Față de pilaștrii obișnuiți, procedeul moldovenesc prezintă avantajul de a nu reduce spațiul interior. Putînd fi pus aproape integral în valoare, acest spațiu capătă — raportat la dimensiunile mai curînd mici ale clădirilor — o neașteptată amploare; degajat în partea inferioară a încăperilor, el este dirijat spre calote de restrîngerile succesive impuse de console și de arcele suprapuse, într-o mișcare ascensională specifică arhitecturii moldovenești (p. 328).

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de pilaştrii obişnuiţi, executaţi — ca la Dolheşti — din piatră brută, acoperită cu tencuială, noii pilaştri treptaţi, ca şi dublourile pe care le continuă în jos pe pereţii laterali, sînt din piatră făţuită, cu muchiile teşite după moda gotică. Gotice sînt şi profilele consolelor, cele superioare, rotunjite, aflîndu-şi analogii grăitoare nu numai în diverse castele occidentale, ci şi în unele construcţii de apărare ale mănăstirilor moldoveneşti. Meşterii cărora li se datorează pilaştrii cu retrageri erau buni cunoscători nu numai ai tehnicii gotice, ci şi ai tradiţiilor constructive locale, iar soluţia pe care o imaginează, servindu-se de principii şi de o tehnică împrumutate arhitecturii gotice, este — nimeni nu se îndoieşte — moldovenească. Aceşti meşteri nu sînt deci străini, ci moldoveni.
Descărcarea împingerilor prin console din piatră făţuită este frecventă în arhitectura gotică de apărare. Puternicele console ce susţin structurile superioare în „porte-à-faux" sînt de nedespris de imaginea cetăţilor şi a castelelor medievale occidentale (mai cu seamă a turnurilor). Cunoscînd capacitatea meşterilor lui Ştefan cel Mare de a utiliza în mod creator pentru rezolvarea problemelor puse de arhitectura religioasă soluţii specifice celei laice, inovaţia pilaştrilor în console — consolele căpătînd acum o funcţiune nouă, deosebită de aceea pe care o aveau în construcţiile profane — apare drept una din cele mai originale sinteze datorate concepţiei arhitectonice specifice acestor meşteri.
Sub raportul formelor exterioare, aceste edificii, în întregul lor, sînt foarte unitare. Totala simplitate a volumelor şi relativ micile dimensiuni nu împiedică biserica din Borzeşti să fie una dintre cele mai monumentale creaţii ale arhitecturii moldoveneşti (fig. 278). Mai variate datorită contraforţilor şi decroşurilor laterale, la Piatra volumele sînt, ca şi la Borzeşti, desăvîrşit proporţionate.
Uşile şi ferestrele, inclusiv cele mari ale pronaosului, sînt de tipurile cunoscute, însă execuţia ancadramentelor în piatră cioplită variază: la bisericile mai modeste din Borzeşti şi Războieni ea este mai stîngace, în vreme ce la biserica de curte din Piatra calitatea lucrului — în special pentru portalul exterior — este notabilă.
La toate trei clădirile întîlnim obişnuitele ocniţe şi firide. Dar în vreme ce la primele două decorul ceramic este mai sărac, la Piatra el se prezintă în formele celor mai împodobite dintre bisericile grupului anterior.
La biserica din Borzeşti, pentru prima oară în epoca lui Ştefan cel Mare, discurile smălţuite — aşezate aici numai între timpanele ocniţelor — nu mai sînt ornate cu motive zoomorfe şi antropomorfe, ci sînt simple, cu un buton central proeminent, înconjurat de un cerc în relief. Discurile cu figuri vor mai fi utilizate la bisericile orăşeneşti pînă în 1496, (ultima oară la Popăuţi), dar la bisericile clădite în 1497—1498 se va generaliza tipul simplu de disc, apărut la Borzeşti. Putem bănui că eliminarea motivelor zoomorfe şi antropomorfe a fost determinată de aspectul prea profan al fiinţelor fantastice, reprezentate într-un relief care — amintind de sculptura figurativă, respinsă de ortodoxie — nu putea să le facă decît suspecte în ochii bisericii.
Efervescenţa creatoare a arhitecturii moldoveneşti religioase îşi atinge punctul culminant în anul 1497. Simultan cu terminarea, la Tazlău, a ultimului triconc cu pronaos supralărgit din seria deschisă la Vaslui, formele tipului « mixt » aveau să-şi găsească definitivarea în biserica, începută în acest an, a curţilor domneşti din Piatra şi totodată aveau să-şi dovedească viabili-

Scanned with OKEN Scanner

Mănăstirea Neamț. Biserica Înălțării. Secțiune longitudinală perspectivă.



tatea intrînd în componența unui nou tip de biserică, de o importanță capitală pentru evoluția arhitecturii moldovenești.

La 14 noiembrie 1497, puține zile după zdrobirea totală a oștilor polone invadatoare, Ștefan cel Mare asista la sfințirea noii biserici înălțate în incinta mănăstirii Neamțului și ecourile dramaticei încordări ce precedase victoria vibrează încă în emoționanta invocație, cuprinsă, în chip neobișnuit, în textul pisaniei.

Biserica Înălțarea Domnului a mănăstirii Neamț (fig. 279) înmănunchiază într-un edificiu de cult de o amploare neatinsă pînă atunci, întreaga experiență arhitectonică a epocii lui Ștefan cel Mare și creează totodată, prin îndrăznețele inovații pe care le aduce, prototipul celor mai importante dintre construcțiile religioase ale veacului următor.

Dacă ar fi să considerăm numai naosul și încăperea ce-l precede, biserica mare a mănăstirii Neamț este un triconc ce reia, cu o singură modificare mai importantă, nu numai formele, ci și dimensiunile bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău. Modificarea constă în alungirea naosului — marcată prin dublarea arcului mare de pe peretele apusean — și implicit în scurtarea încăperii care la Hîrlău constituia pronaosul și care aici capătă o nouă destinație: aceea de cameră a mormintelor. În șir cu aceasta, un nou pronaos, de tipul întîlnit la Borzești-Războieni-Piatra și un pridvor închis lungesc însă, în mod neobișnuit, clădirea înspre apus (p. 330).

Sistemul de boltire al întregii biserici a fost unificat la Neamț prin introducerea acelorași arce moldovenești piezișe, ca și cele pe care se susține turla naosului, sub toate cele patru calote ce acoperă șirul de încăperi: două în pronaos și cîte una în pridvor și gropniță. Pe intradosul arcelor transversale din pronaos apare, la Neamț, asemenea nervurilor, un triplu

tor care, secționat de imposte, se prelungește în jos, pe pereții laterali, înlocuind pilaștrii cu retrageri în console ai modelelor. Se realizează astfel, sub raportul formelor decorative, unificarea elementelor portante și a celor purtate, deci a unor elemente cu funcții diferite. Cît privește calotele înșirate în lungul întregii biserici, corespunzînd fiecare unei travei, ele creează un ritm spațial specific, acordat desfășurării în lungime a planului.

Caracteristica alungire a planului, obținută, după cum am văzut, prin orientarea pe axul longitudinal a unor încăperi juxtapuse, provenind de la tipuri diferite de clădiri, mărturisește o concepție arhitectonică cu totul străină tradițiilor bizantine, ba chiar contrarie acestora. Pe de altă parte, desfășurarea în lungime a planului de la Neamț se deosebește fundamental și de aceea a arhitecturii gotice religioase: în vreme ce în bisericile gotice spațiul este sau unic, sau împărțit longitudinal în nave, dominanta sa constituind-o orientarea în adîncime, la Neamț spațiul multiplu, obținut prin adiționare, reia din încăpere în încăpere, într-un ritm specific, aceeași tendință spre verticală, ce-și găsește deplina eliberare abia în bolțile și în tamburul naosului.

Dar dacă această concepție spațială diferă total de aceea a arhitecturii gotice religioase, ea este, în schimb, în deplin acord cu cea gotică laică, ce procedează, după cum se știe, prin juxtapuneri și îmbinări de corpuri, clădiri și încăperi diferite, grupate în anfiladă, fără nici o preocupare pentru simetrie sau pentru centrarea ansamblului spațial.

Cu toată starea de ruină a monumentelor, nu încape îndoială că și arhitectura laică moldovenească aplica aceleași principii. Dictată de programul incintelor fortificate — cetăți și mănăstiri cu clădiri în general adosate zidurilor de apărare — desfășurarea pe o singură direcție a planului și prelungirea lui prin adaosuri va fi intrat îndeosebi în vederile constructorilor medievali moldoveni. De aici libertatea pe care și-o iau acești constructori de a îmbina — prin adiționarea caracteristică organizării spațiului și planimetriei clădirilor laice — forme arhitectonice aparținînd repertoriului religios autohton, pentru a crea un nou tip de biserică moldovenească, triconcul dezvoltat din incinta mănăstirii Neamț.

Piatra fățuită și cioplită își găsește la biserica mănăstirii Neamț o mai largă utilizare decît la oricare dintre construcțiile precedente. Ca și soclul deosebit de puternic, cu două trepte, ca și contraforții, mai numeroși și mai înalți decît pînă acum [1], ancadramentele ușilor și ferestrelor evidențiază preocuparea de a îmbogăți și de a varia formele gotice asimilate de arhitectura moldovenească. Cele două uși ale pridvorului — situate pe laturile de nord și de sud — sînt foarte simple, iar arcul în ușoară acoladă pe care-l formează la partea superioară chenarele lor netede constituie o noutate. Impunătorul portal al pronaosului dezvoltă formele de la Hîrlău. Bazele mulurilor sale, puternic și variat profilate, sînt sculptate, iar pe soclul ancadramentului apar delicate motive ornamentale de factură gotică, cioplite cu deplină stăpînire a meșteșugului. Ferestrele naosului rămîn la micile dimensiuni obișnuite. Dacă și unica fereastră ce luminează dinspre sud camera mormintelor era, probabil, de același tip,

[1] Contrafortul dintre absida sudică și altar a fost suprimat de veșmîntăria adăugată mai tîrziu, ce parazitează în această parte flancul clădirii.

toate celelalte ferestre sînt mai mari și în arc frînt, dar atît prin dimensiuni, cît și prin amplasare, diferă între ele: pe cînd pronaosul a fost integrat în ansamblul construcției împreună cu cele patru mari deschideri laterale pe care le avea la Borzești, ferestrele pridvorului — cîte una spre sud și nord și trei pe fațada apuseană — sînt mai mici și plasate ceva mai jos. Distribuția golurilor nu s-a făcut deci conform unor criterii de unitate a fațadelor, fiecare încăpere impunîndu-și tipul propriu de fereastră și marcîndu-și astfel, la exterior, propria ei individualitate în cadrul întregii construcții. Această lipsă de preocupare pentru unitate și simetrie în raportul dintre plinuri și goluri exprimă, pe fațadele bisericii de la Neamț, concepția arhitectonică ce generase nu numai forma specifică de plan realizat prin gruparea unor încăperi distincte, ci și forma tot atît de specifică a acoperișurilor multiple, obținute tot prin grupare, tinzînd și ele la individualizarea volumelor pe care le înveleau separat.

Legate mai mult de spațiul pe care-l luminează decît între ele, ferestrele fiecărei încăperi vor putea avea, în principiu, o evoluție distinctă și această libertate explică în ultimă instanță schimbările prin care vor trece pe viitor ferestrele pridvorului, pentru a ajunge la formele calitativ noi, caracteristice arhitecturii moldovenești religioase din veacul al XVI-lea.

Biserica mănăstirii Neamț și-a pierdut aproape în întregime stratul subțire de tencuială exterioară, pictată cu motive ornamentale, și astăzi numai ceramica smălțuită exemplifică importantul rol jucat de strălucirea culorii în decorația întinselor ei fațade. Tonurile elementelor ceramice sînt cele cunoscute; pe abside, ca și pe turlă, cărămizile smălțuite, din care sînt alcătuite picioarele înaltelor firide oarbe, subliniază în mod obișnuit axele verticale ale clădirii, în vreme ce dublul șir de ocnițe și tripla friză de discuri de sub cornișă le subliniază pe cele orizontale. Șirurile orizontale de cărămizi smălțuite de la Hîrlău, Dorohoi și Popăuți au fost însă înlocuite — în afara celui ce tivește soclul și a celor de la ocnițe — cu benzi verticale, ce încadrează ferestrele și urmăresc să compenseze prin accente dinamice prea marea lungime a fațadelor laterale.

Sinteza realizată de arhitectura moldovenească este grăitor ilustrată la Neamț și de fuziunea în care intră ceramica smălțuită cu piatra fățuită și cioplită. Nu numai că arhivolte, compuse din discuri, încondeiază ca niște sprîncene ferestrele pridvorului, dar în ancadramentele ușilor exterioare și ale ferestrelor, precum și în blocurile fățuite ale contraforților, au fost sistematic înfipte numeroase cepuri ceramice, ale căror extremități formează, la fața pietrei, mici medalioane netede, smălțuite în cîteva nuanțe de verde.

Fulgerătoarea ascensiune spre zenit n-a secătuit resursele creatoare ale arhitecturii moldovenești religioase la pragul veacului al XVI-lea. Vrînd parcă să ne împărtășească, peste trecerea veacurilor, simțul măsurii, dar și excepționala forță vitală a glorioasei domnii ce se încheia, această arhitectură revine, în ultimii ani de viață ai marelui Ștefan, la construcții de forme simple și de dimensiuni mai modeste, ce duc însă pe o treaptă nouă procesul evolutiv urmărit în paginile precedente.

Trei biserici, ridicate între 1503 și 1504, creează o a doua variantă a tipului zis mixt sau intermediar, înlocuirea formelor interioare caracteristice tipului longitudinal prin forme specifice triconcului realizîndu-se la aceste biserici în alt fel decît la grupul Borzești — Războieni — Piatra.

Scanned with OKEN Scanner

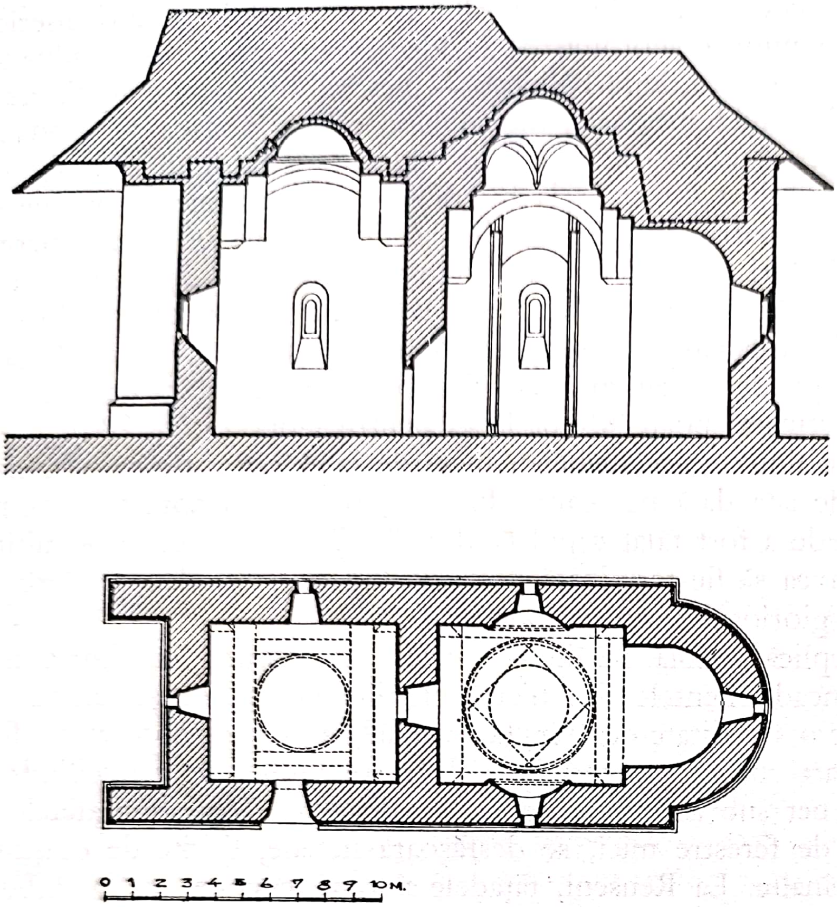
În 1503 Luca Arbure, portarul Sucevei, își înălța, « cu ajutorul domnului său », o biserică la curțile din satul ce-i poartă azi numele. Pornind de la ideea unei biserici longitudinale, dar de astă dată fără nișe laterale — ca cea de la Bălinești — meșterii lui Arbure au eliminat cu totul atît semicilindrul inițial, cît și dublourile sale, introducînd calote în naos și pronaos, cele două încăperi clasice ce alcătuiesc clădirea (p. 334). Reazimul calotei naosului este asigurat de sistemul de arce moldovenești, preluat direct de la bisericile de tip triconc, în vreme ce în pronaos calota este susținută de patru arce longitudinale — cîte două pe fiecare perete lateral — prinse între alte două rînduri de arce treptate, transversale, ce se sprijină — ca și arcele mari din naos — pe console. Pilaștrii fasciculați de la Bălinești s-au păstrat la Arbure numai în naos, unde încadrează două ușoare scobituri, ce țin loc de abside laterale. Prelungiri ale zidurilor laterale, legate printr-un lat arc semicircular, delimitează în exterior, pe fațada apuseană, o mare nișă, destinată, poate, drept lăcaș pentru clopote (fig. 280).

La 8 septembrie 1503, puține zile după ce se încheiau lucrările la Arbure, probabil aceiași meșteri începeau să construiască, de astă dată pe seama domniei, o biserică aproape aidoma, la Reuseni. Ridicată pe locul « unde a fost tăiat capul tatălui său Bogdan Voievod », ultima ctitorie a lui Ștefan cel Mare n-avea să fie terminată decît de fiul său, Bogdan cel Orb, în 1504, la două luni după moartea gloriosului său părinte.

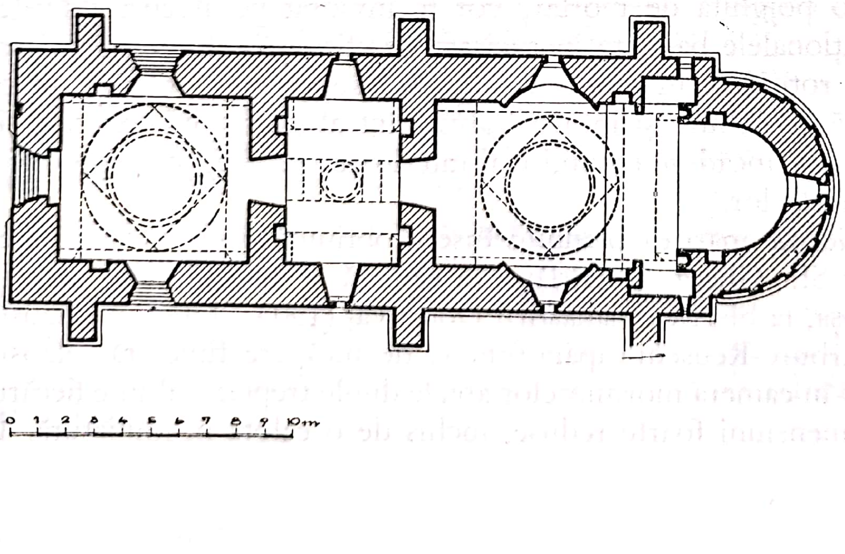
Biserica din Reuseni este o replică — abia mărită — a celei din Arbure, cu foarte mici deosebiri numai în ce privește ancadramentele din piatră cioplită ale ușilor și ferestrelor. Exteriorul ambelor clădiri este de o simplitate desăvîrșită. Amplele arcade dinspre apus alungesc cu eleganță volumele, din care curbura accentuată a absidelor răsăritene, semicilindrice, se va fi detașat, la origine, mai net sub ascuțitele învelitori distincte. Toate suprafețele de zidărie, din nou abia străpunse de ferestre mici, se desfășoară netede, lipsite de obișnuita podoabă a ocnițelor și a firidelor înalte. La Reuseni, fațadele sînt azi tencuite, iar la Arbure, ele au fost pe de-a-ntregul acoperite în 1541 cu pictura în frescă de strălucirea căreia anevoie mai putem desprinde imaginea bisericii. Dacă și cum vor fi fost decorate inițial aceste fațade, e greu de spus. Putem doar presupune că în locul ceramicii smălțuite — care lipsește și la Volovăț și Dobrovăț, celelalte ctitorii tîrzii, mai modeste, ale lui Ștefan cel Mare — elemente de pictură decorativă, reduse poate la imitații de cărămizi, poate la cîteva motive geometrice așternute în două-trei tonuri pe o pojghiță de mortar, vor fi înviorat pe alocuri zidurile. Ferestrele sînt toate mici, cu tradiționalele baghete încrucișate pe chenarele dreptunghiulare, dar, între baghete, deschiderile se rotunjesc în semicerc la partea superioară. Aceeași uitare a principiilor gotice se face simțită la Arbure și în arcul abia frînt al portalului exterior și, mai mult, la Reuseni, în forma nouă a ancadramentului ușii interioare (p. 335), ce reproduce, la scară mai mare, pe aceea a ferestrelor.

După cum la biserica mănăstirii Neamț mărirea planului fusese obținută prin transformarea unui pronaos de tipul celui de la Sf. Gheorghe-Hîrlău în cameră a mormintelor și prin adăugarea unui nou pronaos, tot așa, la biserica mănăstirii Dobrovăț (1503—1504), pronaosul micșorat al unei biserici de tipul Arbure-Reuseni capătă funcția de încăpere funerară. Naosul este același (doar puțin alungit), iar în camera mormintelor arcele duble treptate, alipite fiecărui perete, determină un patrat de dimensiuni foarte reduse, închis de o calotă în miniatură. În

Scanned with OKEN Scanner

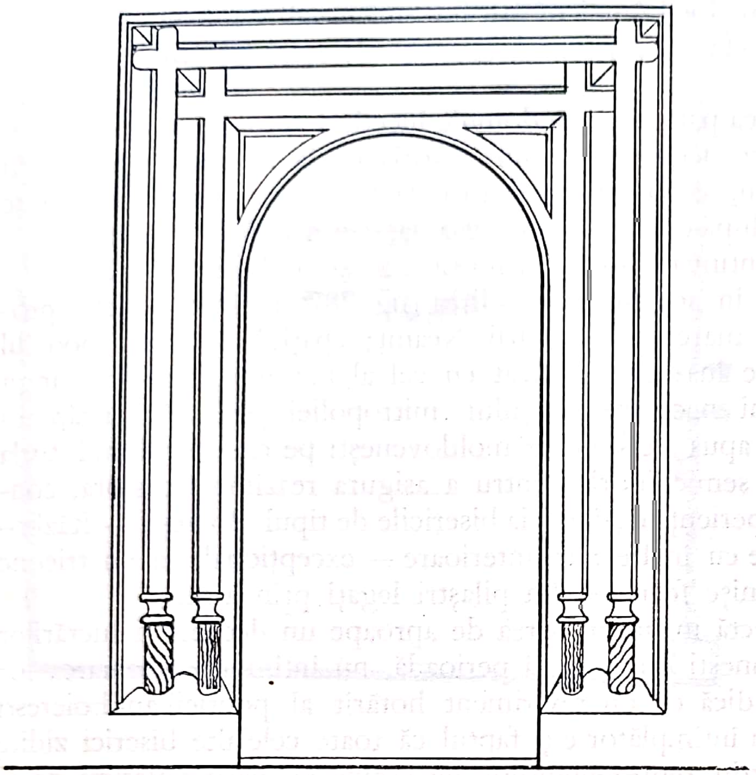


Arbure. Biserica. Secțiune longitudinală și plan.



Dobrovăț. Biserica mare. Plan.

Scanned with OKEN Scanner



Reuseni. Biserica. Ancadramentul ușii interioare.

continuarea camerei mormintelor, înspre vest, noul pronaos încăpător era boltit la origine cu aceeași calotă pe arce etajate moldovenești ca și naosul[1] (p. 334).
Fațadele bisericii (fig. 282) se arată a fi — după îndepărtarea tencuielilor — din piatră brută, cu muchiile încheiate în piatră fățuită. Doar picioarele și arcele firidelor înalte de pe altarul semicilindric și ale celor două rînduri obișnuite de ocnițe sînt din cărămidă roșie, nesmălțuită. Abia zărite urme de culoare indică fie existența unui decor pictat la origine, fie acoperirea cu frescă a fațadelor în veacul al XVI-lea.
Zidurile, mai înalte decît la celelalte două biserici asemănătoare, sînt întărite cu cîte trei contraforți pe fiecare latură, plasați ca la Volovăț (lipsesc doar cei doi contraforți ai absidei). Spre apus se deschide portalul în arc frînt, generos evazat; două ferestre mari, tot în arc frînt, reapar la pronaos, în vreme ce încăperile celelalte sînt luminate de micile ferestre cu baghete încrucișate, dar cu partea superioară a deschiderii rotunjită, caracteristice celei de-a doua variante a tipului mixt.

[1] Ambele calote au fost înlocuite în secolul al XVIII-lea prin două turle, între care a fost intercalată, deasupra camerei mormintelor, o a treia ce nu răspunde în interior.

Evoluția arhitecturii moldovenești între 1504 (anul morții lui Ștefan cel Mare) și 1527 (anul suirii pe tron a lui Petru Rareș) reflectă cu pregnanță schimbările ivite în situația politică a țării.

Activitatea constructivă scade brusc, cea patronată de domnie încetînd aproape cu desăvîrșire. Bogdan cel Orb (1504—1517) nu face decît să termine ctitoria de la Reuseni a părintelui său (1504) și, abia zece ani mai tîrziu, să înceapă ridicarea, la Suceava, a unei importante catedrale mitropolitane, pe care, însă, după cum ne spune pisania, « n-a ajuns s-o săvîrșească ». Reluată în 1522, construcția a fost continuată « de sub ferestre în sus » de fiul său Ștefăniță (1517—1527) și de astă dată terminată în același an. Clădirea (fig. 287) în întregul ei reproduce, cu oarecari modificări, biserica mare a mănăstirii Neamț; spațiul pe care modelul îl destinase camerei mormintelor este însă aici unificat cu cel al naosului, care, prelungit astfel, capătă mai marile dimensiuni necesare lăcașului mitropoliei țării. Pe încăperea astfel mărită, arcele mari de răsărit și apus ale bolților moldovenești pe care e ridicată turla se alungesc și ele, transformîndu-se în semicilindri. Pentru a asigura reazimul acestora, constructorii pun încă o dată în valoare experiența cîștigată la bisericile de tipul Borzești — Războieni — Piatra, flancînd absidele laterale cu înalte nișe interioare — excepționale la un triconc moldovenesc în epoca de apogeu — nișe formate din pilaștri legați prin arce.

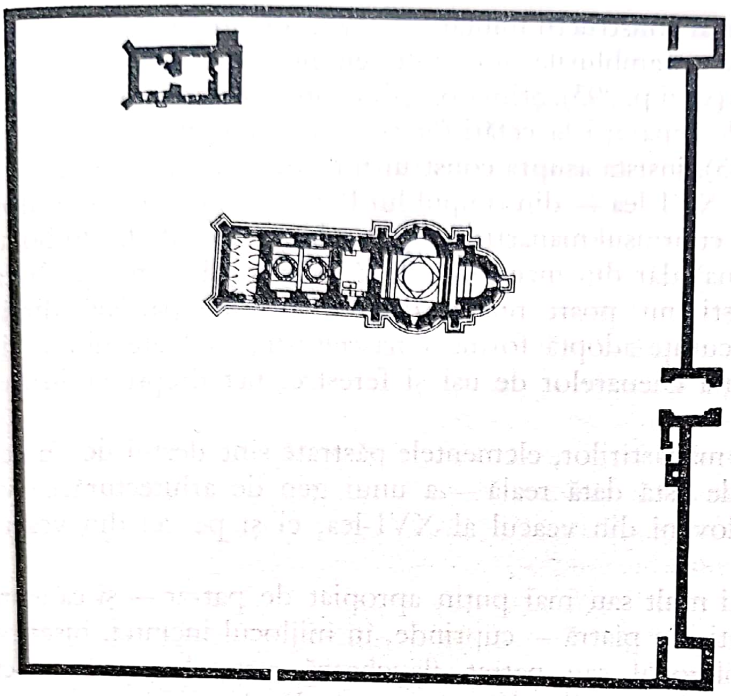
Dar dacă dificultățile domniei se reflectă în întreruperea de aproape un deceniu a lucrărilor de construcție a singurei ctitorii domnești din această perioadă, nu întîmplător reluarea lor coincide cu majoratul lui Ștefăniță, adică cu un reviriment hotărît al politicii antiboierești de centralizare, după cum, desigur, nu întîmplător e și faptul că toate celelalte biserici zidite în Moldova între 1504 și 1522 aparțin reprezentanților de seamă ai marii boierimi de la conducere. Așa, biserica ridicată în 1507 de Luca Arbure, șeful însuși al marii boierimi, la curțile sale de la Șipote; așa, ctitoria de la Văleni (1519) a postelnicului Cosma Șarpe, cea de la Brănișteni (1520) a vistiernicului Ieremia, și cea de la Părhăuți (1522) a logofătului Gavril Trotușan.

Dintre aceste biserici, ultima este cea mai importantă și, de altfel, singura bine păstrată. Tipul bisericii de la Părhăuți (fig. 289), ce va fi reluat în scurtă vreme, e derivat din acela întîlnit la Arbure și Reuseni. Lipsesc însă scobiturile absidelor laterale, iar pronaosul a preluat de la Dobrovăț calota pe arce suprapuse moldovenești. Mănunchiurile de toruri din naosul celor două biserici s-au extins aici în ambele încăperi și, înmulțite, determină împărțirea suprafeței pereților în mari panouri.

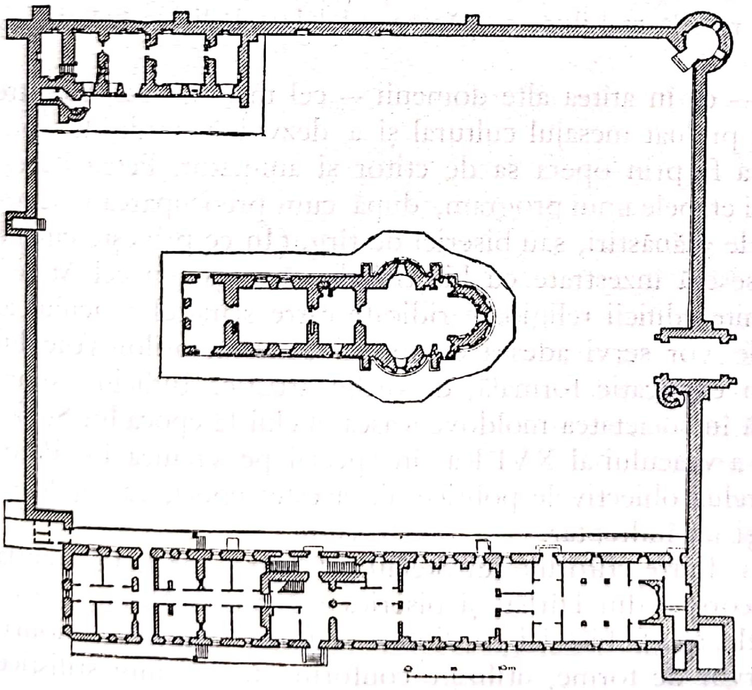
O înfățișare deosebită creează bisericii — a cărei elegantă sobrietate e subliniată de lipsa oricărui decor exterior — prelungirea ei înspre apus cu un pridvor deschis, ce are deasupra, înglobată volumului unitar al clădirii, o încăpere pentru clopote, cu largi arcade libere. Această vădit autohtonă inovație — a cărei origine trebuie căutată tot la Arbure și Reuseni, în marile arcade vestice — va da importante sugestii meșterilor ce au imaginat pridvoarele deschise ale bisericilor lui Petru Rareș.

Atunci cînd Petru Rareș (1527—1538 și 1541—1546) își propune reluarea obiectivelor politice ale lui Ștefan cel Mare, domnia are la dispoziție puternica rețea de fortificații creată de marele voievod, precum și întregul său sistem de reședințe. Ca atare, sub domnia lui Petru Rareș

Scanned with OKEN Scanner



Mănăstirea Probota. Plan de ansamblu.



Mănăstirea Moldovița. Plan de ansamblu.

nu se vor executa decît în mod excepțional construcții militare și civile de amploare, complet noi; cît privește modificările suferite de ansamblurile moștenite, ele ne scapă încă din cauza stării în care se găsesc aceste ansambluri (vezi p. 293). Știm doar, din corespondența sa cu orașul Bistrița, că voievodul este preocupat de reparații la cetăți (la cetatea Neamțului în 1529) și că, spre sfîrșitul domniei (în 1543 și 1545), insista asupra construirii fortului de la Soroca.
E adevărat că se păstrează din veacul al XVI-lea — din timpul lui Petru Rareș și al urmașilor săi — unele clădiri cu caracter civil, în cuprinsul mănăstirilor (casa domnească de la Probota, fig. 284, cea «egumenească» de la Slatina), dar din încercarea de a reconstitui numai pe baza lor tipul și ambianța curților domnești nu poate rezulta decît o imagine parțială, diminuată. Este de notat totuși că aceste locuințe adoptă forme renascentiste, preluate din arhitectura civilă transilvăneană, în decorația chenarelor de uși și ferestre, net dreptunghiulare, sau arcuite în plin cintru.
Cît despre împrejmuirile de apărare ale mănăstirilor, elementele păstrate sînt destul de numeroase pentru a ne creea o imagine — de astă dată reală — a unui gen de arhitectură ce va preocupa nu numai pe voievozii moldoveni din veacul al XVI-lea, ci și pe cei din veacul următor.
În general, un patrulater de ziduri, mai mult sau mai puțin apropiat de patrat — și ca atare asemănător primelor cetăți moldovenești din piatră — cuprinde, în mijlocul incintei, biserica. La colțuri, turnuri de plan circular, poligonal sau patrat, flanchează curtinele prevăzute cu metereze și drumuri de strajă (p. 337). Turnul porții e dispus pe una din laturi; într-o epocă mai tîrzie el va sluji de obicei și drept clopotniță, dar acum aceasta poate să fie — ca în timpul lui Ștefan cel Mare — și în interiorul incintei (Probota). Tot în cuprinsul incintei, înșirate de-a lungul zidurilor, sau amplasate fără o regulă stabilită, se găsesc celelalte clădiri mănăstirești.

Și în domeniul arhitecturii religioase — ca în atîtea alte domenii — cel mai de seamă dintre urmașii lui Ștefan cel Mare, cel care a preluat mesajul cultural și a dezvoltat tradițiile constructive ale epocii acestuia s-a arătat a fi, prin opera sa de ctitor și animator, Petru Rareș. În realizarea acestei opere se pot urmări etapele unui program, după cum preocuparea voievodului se va îndrepta către construirea de mănăstiri, sau biserici de tîrg. (În ce privește curțile domnești, după cum s-a spus, ele fuseseră înzestrate cu biserici de către Ștefan cel Mare.) Prestigiul de care se vor bucura anumite edificii religioase ridicate către sfîrșitul veacului al XV-lea, va fi atît de mare, încît ele vor servi adesea de model constructorilor veacului următor. Fenomenul nu are numai o explicație formală, de ordin artistic. Indiciu asupra răsunetului pe care putea să-l trezească în societatea moldovenească apelul la epoca lui Ștefan cel Mare, el reflectă în prima jumătate a veacului al XVI-lea, în special pe vremea lui Petru Rareș, faptul că, atunci cînd domnia relua obiectivele politice ale acestei epoci, ea înțelegea să-și facă din realizările ei un reazim și un îndreptar.
Două în special — dar nu numai ele — dintre ctitoriile lui Ștefan cel Mare vor fi în atenția perioadei următoare: biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău și biserica mănăstirii Neamț. Înrudite — după cum am văzut — și între ele, aceste biserici vor fi uneori imitate aproape aidoma, dar mai adesea vor constitui un rezervor de forme, utilizate conform unei viziuni stilistice

Scanned with OKEN Scanner

evoluate, ai cărei factori determinanți erau, în parte, doar prevestiți, sau abia schițați, de epoca anterioară.

Pentru ridicarea ctitoriilor sale, Petru Rareș va chema și meșteri din Bistrița, orașul al cărui suzeran devine, și pe care-i «descoperă» o dată cu amestecul său activ în treburile transilvănene. Aceștia vor lucra însă după normele meșterilor localnici — ca faimosul Ioan Zidarul din Suceava — norme dictate de evoluția internă a stilului cristalizat pe care-l găsesc aici.

Ca și părintele său, Petru Rareș începe prin a-și clădi o necropolă. Ridicată în acest scop, la 1530, prima construcție religioasă a lui Petru Rareș, biserica mănăstirii Probota, este totodată și cea mai măreață creație arhitectonică a domniei ctitorului.

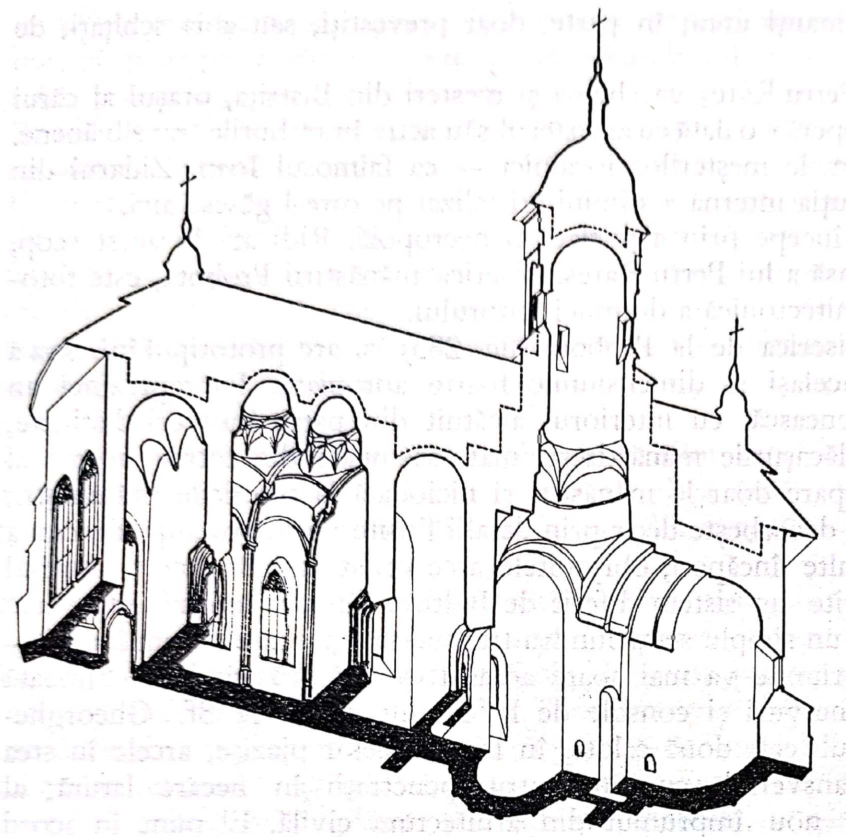
Ca și mitropolia din Suceava, biserica de la Probota (fig. 283) își are prototipul în aceea a mănăstirii Neamț. Planul este același și dimensiunile foarte apropiate. Ea reprezintă un tip complet de biserică moldovenească, cu interiorul alcătuit din patru încăperi distincte, (p. 340), tip caracteristic pentru lăcașurile mănăstirești mai însemnate din întreg veacul al XVI-lea. (Camera mormintelor apare doar la mănăstiri și niciodată la bisericile orășenești.) Dacă însă boltirea naosului nu se deosebește decît prin detalii lipsite de importanță de cea a modelului, în fiecare din celelalte încăperi, obișnuitele arce etajate moldovenești purtînd calote au fost înlocuite prin cîte un sistem diferit de boltire. Camera mormintelor, mai joasă decît restul interiorului, are un simplu semicilindru transversal, pe care-l vom întîlni — cu foarte rare excepții tîrzii — oriunde va mai apare această cameră. Păstrînd neschimbată armătura de pilaștri fasciculați, nervuri și console de la Neamț și de la Sf. Gheorghe-Suceava, pronaosul a introdus, sub cele două calote, în locul arcelor piezișe, arcele în stea de la Hîrlău. Semicilindrul transversal, cu cîte patru penetrații în fiecare latură, al pridvorului reprezintă însă un nou împrumut din arhitectura civilă. El pune în acord boltirea încăperii cu schimbările importante intervenite aici în distribuția plinurilor și a golurilor, schimbări ce dau pridvorului de la Probota o înfățișare deosebită de a celor anterioare.

Cei trei pereți liberi ai acestui pridvor — construit în cea mai mare parte din blocuri de piatră fățuită — sînt perforați de foarte înalte ferestre: patru pe fațada apuseană (fig. 285) și cîte două pe fiecare din fațadele de sud și nord. De tipul verierelor gotice, ele sînt împărțite prin menouri ce le subliniază înălțimea, și poartă în timpane ornamentele în piatră străpunsă — aici cu caractere raionante — obișnuite bisericilor moldovenești cercetate pînă acum. Împreună cu cele două uși de acces, aceste deschideri determină o predominanță hotărîtă a golurilor asupra plinurilor și o puternică alternanță de forme înalte, al căror dinamism se comunică întregii clădiri, accentuînd și caracterul asemănător al cunoscutului decor de firide de pe abside. Astfel, sînt puse în valoare proporțiile monumentale ale ansamblului — în realizarea cărora căile deschise de biserica mănăstirii Neamț își ating apogeul — și totodată, prin felul în care se rup echilibrele stabilite de epoca lui Ștefan cel Mare între diferitele elemente de plastică ornamentală a fațadelor, se introduce o notă de grandios, nouă în arhitectura moldovenească.

Chenarele celorlalte ferestre sînt de tipurile întîlnite la ultimele biserici ale lui Ștefan cel Mare; de asemenea chenarele în arc frînt, cu muluri, ale ușilor pridvorului și pronaosului.

Scanned with OKEN Scanner

Mănăstirea Probota. Biserica. Secțiune longitudinală perspectivă.



Baghetele celor două uși ce leagă camera mormintelor cu restul interiorului sînt însă arcuite în plin cintru și deasupra apare cîte o cornișă asemănătoare celor introduse de Renaștere în Transilvania. Banca de piatră încastrată în soclul proeminent constituie și ea o noutate.

Din decorul exterior al perioadei anterioare nu mai aflăm nimic altceva la Probota, în afara celor două șiruri orizontale de ocnițe ce leagă elementele verticale — firide oarbe și ferestre înalte — din extremele clădirii. (Deasupra pridvorului ocnițele lipsesc.)

Ca și celelalte ctitorii pictate ale lui Petru Rareș [1], biserica mănăstirii Probota a fost în întregime zugrăvită, nu numai în interior, ci și pe dinafară. Acest nou și surprinzător decor al fațadelor, în cea mai mare parte șters la Probota, ascunde cu totul materialele de construcție și, prin desăvîrșita sa armonizare cu arhitectura, creează impresia — acolo unde se păstrează — că întreaga clădire ar fi alcătuită dintr-o unică substanță prețioasă, de duritatea pietrei și de intensitatea cromatică a frescei.

[1] Vezi cap. de pictură moldovenească, p. 367.

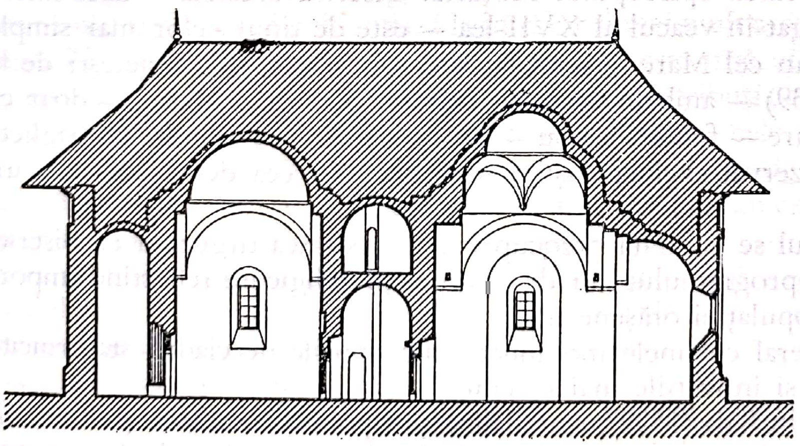
Scanned with OKEN Scanner

Tot în 1530 se înălța « prin voința și cu ajutorul blagocestivului Domn Petru Voievod » biserica mănăstirii Homorului (fig. 290), ctitorie a celui mai însemnat dregător al țării, marele logofăt Teodor Bubuiog.

Situată în imediata apropiere a ruinelor vechii mănăstiri cu același nume, de la începutul veacului al XV-lea, biserica logofătului Teodor este un triconc — singurul lipsit de turlă din epoca de apogeu a arhitecturii moldovenești. Deși de mai mici dimensiuni și în totul mai simplu decît cel de la Probota, el este însă la fel împărțit, ba are chiar o încăpere în plus: semicilindrul transversal al camerei mormintelor a fost mult coborît și, în colțul nord-vestic al încăperii, o scară îngustă urcă în spirală la o veșmîntărie-tezaur, amenajată deasupra și boltită tot semicilindric (fig. 341). Pe viitor, veșmîntăria-tezaur, creată la Homor, va fi adoptată uneori (la Moldovița, Sucevița, Galata, iar în veacul al XVII-lea la Solca), alteori însă nu (Bistrița, Slatina), camera mormintelor urmînd în aceste din urmă cazuri exemplul celei de la Probota. Ca și la Homor, la Moldovița și Sucevița, micile uși ale scării vor fi de un tip specific arhitecturii laice — celei militare în special.

Boltirea naosului și a pronaosului nu aduce nimic nou și la fel chenarele ferestrelor și ale ușilor, cu excepția celei dintre camera mormintelor și naos, unde profilele gotice, influențate de formele Renașterii, se întorc în partea inferioară cu 90° înspre golul ușii și unde apare o cornișă-lintel asemenea celor de la Probota.

Elementul cel mai important al clădirii este și la Homor pridvorul. În loc să fie însă închis, ca cel de la Probota, el este deschis: spre apus, trei puternici stîlpi de secțiune patrată — doi la colțuri și unul median — legați între ei, precum și — lateral — de zidurile pronaosului, prin arce frînte, delimitează spațiul pridvorului, acoperit cu două bolți în cruce. În înaltele arcade ale acestuia, recunoaștem formele de la Probota, ambele clădiri aplicînd simultan același principiu stilistic în două variante, dintre care cea de la Homor păstrează și amintirea pridvorului-clopotniță de la Părhăuți.



Homor. Biserica. Secțiune longitudinală.

Scanned with OKEN Scanner

Spre deosebire de pridvorul deschis muntenesc sau athonit, ce constituie, în principiu o, anexă — el procedînd, în esență, la îngrădirea prin stîlpi sau coloane a porțiunii din spațiul exterior aflate în fața intrării bisericii — cel moldovenesc este în deplină continuitate materială și stilistică cu restul clădirii. El reprezintă o prelungire a spațiului interior al acestei clădiri, spațiu pe care-l comunică cu măreție mediului ambiant prin golurile decupate în fațadele unei mase arhitectonice unitare (fig. 286, 290).

Pridvorul deschis de tipul celui de la Homor va fi reluat la biserica mănăstirii Moldovița, cea de-a doua ctitorie importantă a lui Petru Rareș.

Construită în 1532 și pictată cinci ani mai tîrziu, această biserică (fig. 286) alcătuiește o armonioasă sinteză între formele preluate direct din arhitectura epocii lui Ștefan cel Mare și cele recent create la Homor.

Dacă, așa cum s-a remarcat mai de mult, distribuția generală a încăperilor repetă pe cea de la Homor, clădirea, luată în totul, reia aidoma planul și structura bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău, actualizîndu-le prin intercalarea unei camere a mormintelor cu veșmîntărie-tezaur deasupra și prin adăugirea spre vest a unui pridvor deschis. În încăperile tradiționale, deosebirile față de model sînt cvasi inexistente; doar cele patru ferestre în arc frînt ale pronaosului, așezate — ca și la Hîrlău — în mari nișe (care la Moldovița adăpostesc încă pietre de mormînt), au cîte un singur menou în loc de două.

Legătura ce se creează între arhitectura pridvorului — aici cu trei arcade pe fațada apuseană — și cea a restului clădirii este așa de strînsă, armonia ansamblului atît de deplină, încît — deși s-au făcut unele apropieri de detaliu — fenomenul caracteristic al reproducerii întregii biserici de la Hîrlău în cadrul celei de la Moldovița a trecut neobservat.

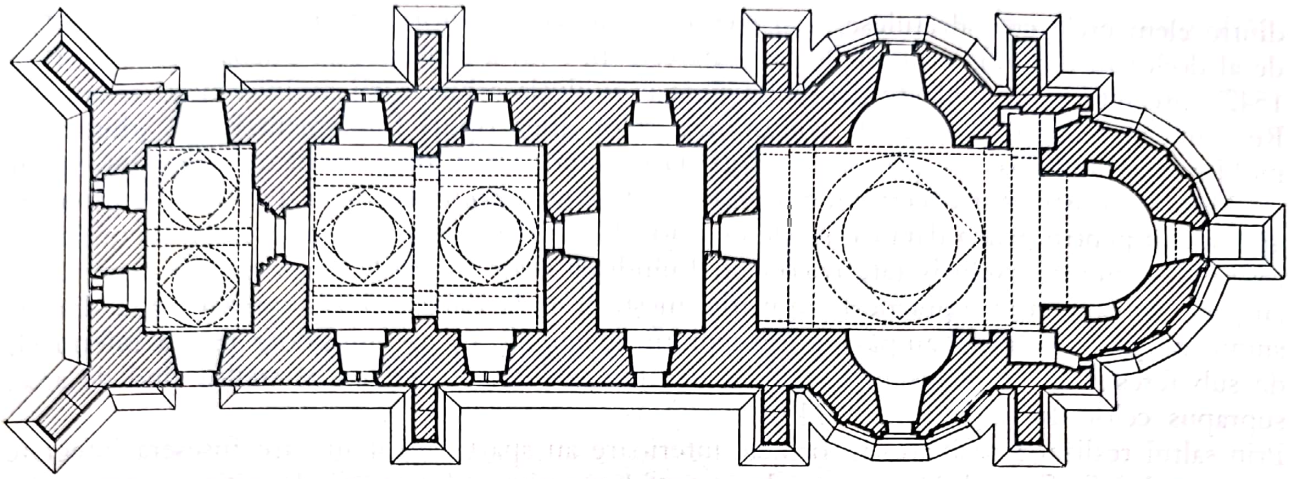
Turla, mai scundă decît a modelului, simplifică decorul acestuia, dar, după principiile vremii, fațadele bisericii sînt îmbrăcate în veșmîntul policrom al zugrăvelii care, ca și la Homor, își păstrează aproape neștirbită strălucirea.

După Moldovița, Petru Rareș nu va mai ridica — după cît se știe — decît o singură mănăstire, în 1542, la Rîșca, cu colaborarea episcopului Macarie. Biserica acesteia — dacă facem abstracție de marele pridvor adăugat în veacul al XVII-lea — este de tipul celor mai simple dintre triconcurile epocii lui Ștefan cel Mare. Asemănătoare sînt și ctitoriile boierești de la Coșula (1535) și Horodniceni (1539) — ambele datorate marelui vistiernic Matiaș — doar că la prima, ușa de acces în pronaos are — fenomen nou — un chenar dreptunghiular cu baghete încrucișate, de tipul pînă acum rezervat exclusiv ușilor interioare, iar cea de-a doua are un foarte simplu pridvor închis.

Începînd chiar din 1532, voievodul se va arăta preocupat de înzestrarea tîrgurilor cu biserici din piatră, această a doua etapă a programului său de construcții religioase reflectînd importanța pe care domnia o acorda populației orășenești.

Bisericile orășenești reiau, în general cu unele modificări, atît tipurile de clădiri statornicite în epoca lui Ștefan cel Mare, cît și inovațiile mai recente.

Astfel, prima dintre ele, biserica din Baia (1532), reactualizează tipul de la Arbure și Reuseni, trecut prin filiera Părhăuților și simplificat: pronaosul este boltit cu o simplă calotă pe patru arce în consolă, iar ușoarele scobituri laterale din naos nu mai sînt încadrate de mănunchiuri



Mănăstirea Bistrița. Biserica. Plan.

de toruri. Deși depășită de pridvoarele de la Homor și Moldovița, ale căror deschideri se inspiraseră de la arcadele ei, pitoreasca îmbinare de pridvor cu clopotniță de la Părhăuți este reprodusă la Baia — pentru prima și ultima dată.

Dacă biserica Sf. Dumitru din Hîrlău este o copie — mai puțin decorul exterior — a ctitoriei învecinate a lui Ștefan cel Mare, în schimb arhitectura bisericii cu același patron, ridicate la Suceava în 1534—1535, denotă un superior spirit de sinteză în mînuirea formelor — moștenite din epoca precedentă sau recent inovate — caracteristice triconcului moldovenesc din prima jumătate a veacului al XVI-lea.

Eliminînd camera mormintelor, biserica Sf. Dumitru din Suceava (fig. 228) a preluat — cu neînsemnate modificări în rest — planul și sistemul de boltire de la Moldovița. Din nou alăturate, pronaosul și naosul își evidențiază la interior și mai mult asemănarea cu prototipul de la Hîrlău. Semicilindrul transversal al încăperii eliminate este însă utilizat în pridvorul ale cărui înalte ferestre, de tipul celor de la Probota, păstrează distribuția arcadelor de la Moldovița. Tot ca la Probota este dublul rînd de ocnițe de pe fațade, cele inferioare mai mari și, pe abside, grupate perechi-perechi. Pe absida altarului, înaltele firide oarbe sînt în număr de nouă, de astă dată ca la Homor. Cu excepția turlei, al cărei parament e din cărămizi smălțuite, fațadele erau acoperite cu zugrăveală, azi ștearsă.

Recapitulînd — într-un ansamblu realizat cu o siguranță deplină în armonizarea formelor și în echilibrarea volumelor — experiența acumulată de cele mai însemnate construcții religioase ale domniei lui Petru Rareș, biserica Sf. Dumitru din Suceava se prezintă ca un monument clasic al arhitecturii moldovenești din veacul al XVI-lea.

Dintre cele două edificii ce exemplifică, în perioada de care ne ocupăm — împreună cu biserica din Baia —, tipul mixt în a doua sa variantă, unul (biserica Sf. Paraschiva din Tîrgul Frumos) este foarte simplu, prea simplu chiar pentru a nu ridica îndoieli asupra datei celor mai multe

dintre elementele ce-l alcătuiesc, mai ales că a suferit transformări și adăugiri vizibile. Cel de-al doilea în schimb, ctitoria de la Zăhărești (p. 345) a pîrcălabului Nicoară Hîra (1541—1542), prezintă o însemnătate deosebită pentru evoluția arhitecturii moldovenești religioase. Realizînd un salt în procesul de contopire a celor două tipuri fundamentale ale arhitecturii moldovenești religioase — proces ale cărui etape anterioare le-am urmărit în epoca lui Ștefan cel Mare — constructorii acestei modeste biserici de țară, compuse doar din naos și pronaos, au înlocuit pentru prima dată calota de pe naosul bisericii de tip mixt prin turla ce caracterizase pînă acum cu exclusivitate triconcul. Luîndu-și toate măsurile de prevedere atunci cînd au procedat la această îndrăzneață inovație, meșterii de la Zăhărești au îngroșat peste dimensiunile obișnuite zidurile, au păstrat din scobiturile laterale ale naosului doar partea inferioară, de sub ferestre și au redus încă diametrul turlei, ridicînd-o pe un al treilea rînd de arce, suprapus celor două clasice (p. 345).

Prin saltul realizat la Zăhărești, formele interioare au spart cadrul în care fuseseră integrate în epoca lui Ștefan cel Mare, creîndu-se astfel premiza soluționării definitive a procesului început în acea epocă, soluționare ce va avea loc, după cum vom vedea, peste mai puțin de două decenii.

Pe la 1542 se începe la Roman construirea unei biserici episcopale, dar, din cauza unor neînțelegeri cu meșterii, aduși din Transilvania, lucrările se întrerup, pentru a nu fi terminate decît în 1550, sub Iliaș, fiul și urmașul lui Petru Rareș.

Clădirea — un triconc impunător, de frumoase proporții — a suferit din păcate prefaceri, care i-au alterat în parte caracterul și din cauza cărora greu se pot face aprecieri asupra datei unora din elementele ei, în special asupra decorului de triple toruri răsucite din loc în loc, caracteristic veacului al XVII-lea.

Continuînd opera lui Petru Rareș, văduva sa, Doamna Elena, va zidi în 1551 și 1552 trei biserici orășenești, care însă nu vor aduce nimic nou, cele două din Botoșani fiind copiate după Sf. Nicolae-Popăuți, iar cea din Suceava după sf. Ioan din Piatra.

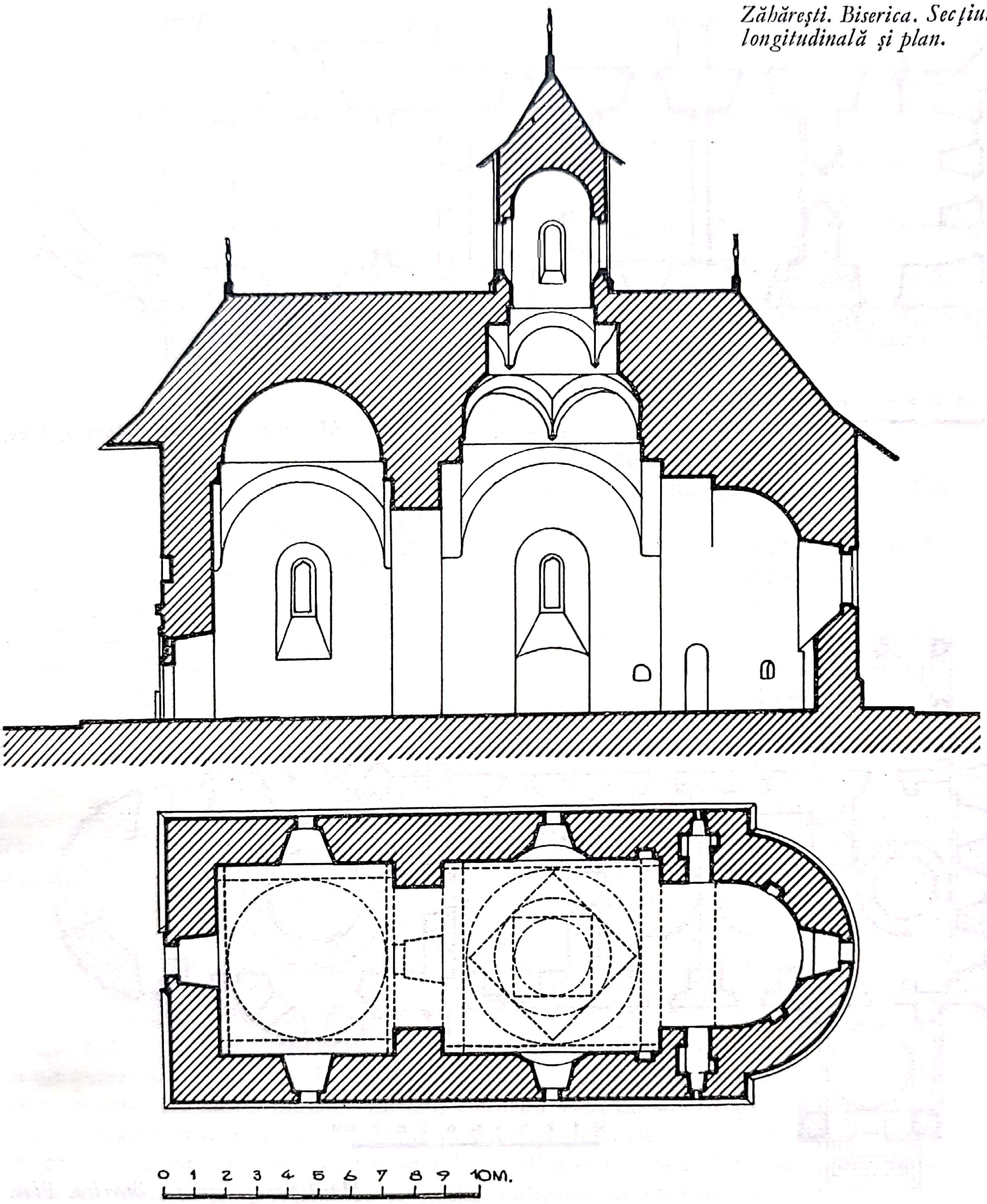
Interesul pentru biserica sf. Ioan din Piatra se va reflecta, însă în alt chip, și în ctitoriile lui Alexandru Lăpușneanu de la Bistrița (1554) și Slatina (ante 1561).

Dacă prima dintre aceste importante biserici mănăstirești se va mulțumi să se inspire de la înaintașa ei doar pentru lucrul pietrei cioplite și pentru puține elemente structive, cea de a doua, preluînd în plan și structură formele de la Piatra, le va ridica pe o nouă treaptă calitativă.

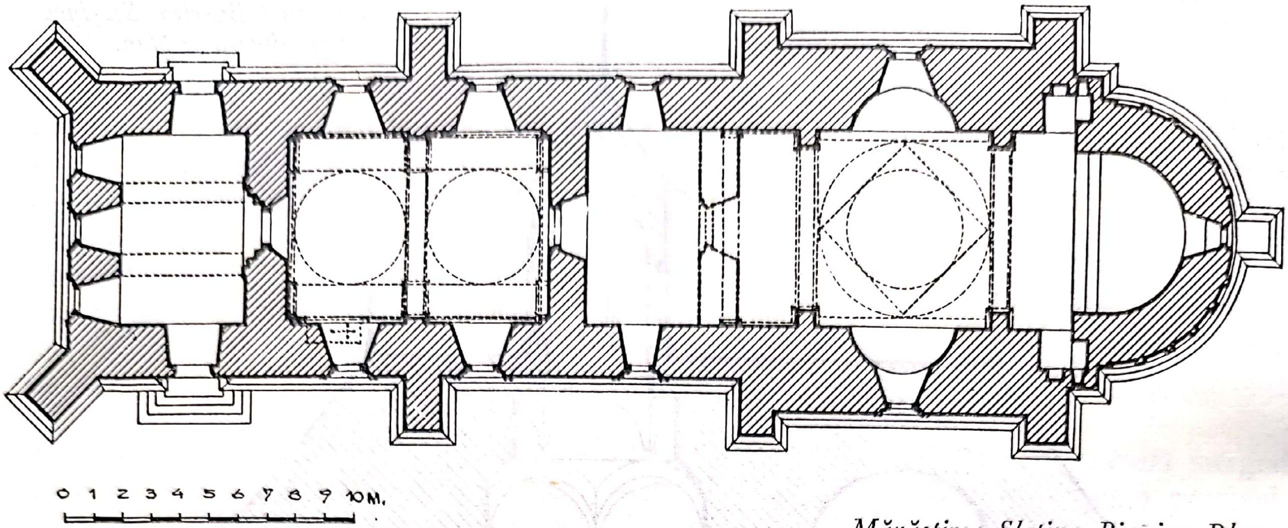
Biserica mănăstirii Bistrița (p. 343), refacere totală a vechii ctitorii a lui Alexandru cel Bun, adoptă planul lăcașurilor mănăstirești mai importante ce o precedaseră în veacul al XVI-lea. Cele patru ferestre ale pronaosului sînt plasate în nișele interioare pe care le cunoaștem de la Hîrlău, aici arcuite în plin cintru. Aceste nișe sînt însă introduse la Bistrița și în camera mormintelor, cu funcția pentru care fuseseră create: ele adăpostesc pietrele de mormînt ale încăperii. Avem așadar a face cu îmbinarea celor două soluții date pe vremuri succesiv aceleiași probleme.

Prin accentul vertical pe care-l pun, nișele ferestrelor, împreună cu liniile ascendente ale sistemului moldovenesc de boltire, cu pilaștrii cu retrageri (ca la grupul Borzești-Piatra) din pronaos și cu lipsa veșmîntăriei-tezaur, pun în valoare, la interior, înălțimea monumentului.

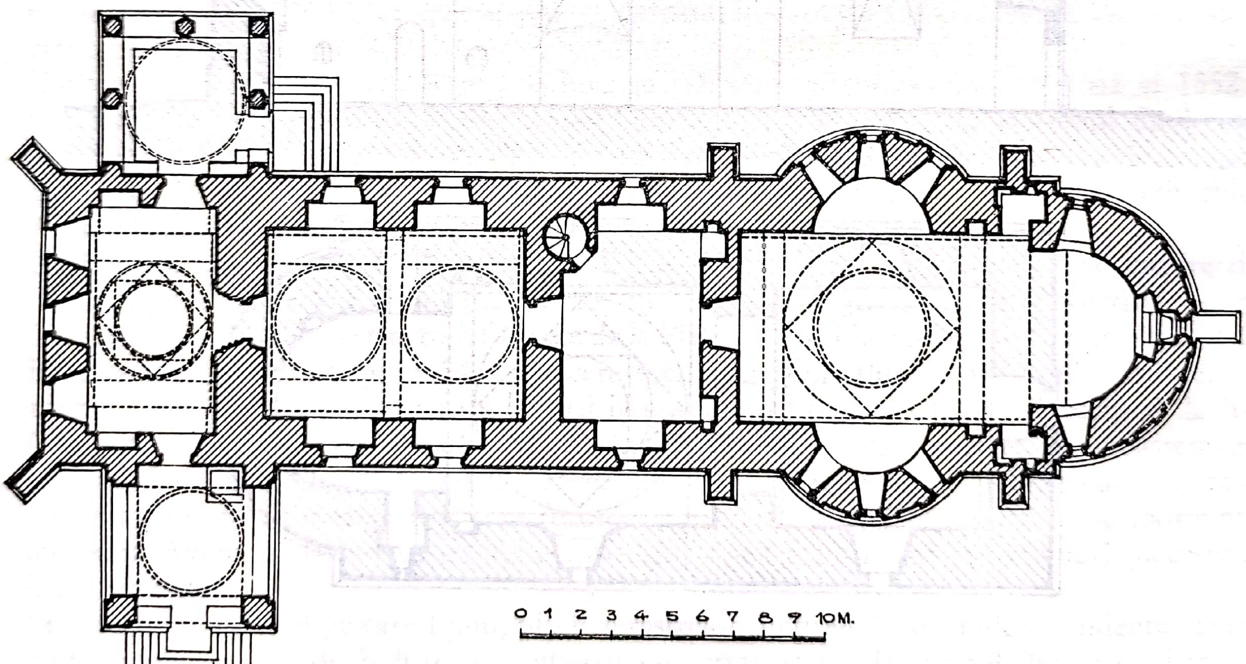
Zăbărești. Biserica. Secțiune longitudinală și plan.



Scanned with OKEN Scanner



Mănăstirea Slatina. Biserica. Plan.



Mănăstirea Sucevița. Biserica. Plan.

La exterior, volumele puternice și pline de avînt sînt însă reținute, ancorate de sol, de contraforți neobișnuit de proeminenți și de accentuat treptați.

Dimpreună cu alte lucrări mai mărunte (la mănăstirea Putna, la bisericile sf. Nicolae-Rădăuți — căreia îi adaugă în 1559 un pridvor boltit cu o calotă pe arce stelate — și sf. Dumitru-Suceava — pe care o înzestrează cu un turn clopotniță), Alexandru Lăpușneanu înalță la o dată neprecizată încă (între 1553 și 1561) cea mai de seamă ctitorie a sa, mănăstirea Slatina. Urmînd în distribuția planului ei dezvoltat regulile obișnuite ale vremii, biserica mănăstirii Slatina (p. 347) revine în pronaos la structura primului grup « mixt » (Borzești-Războieni-Piatra), renunțînd la arcele moldovenești pe care le introdusese biserica mănăstirii Neamț, atunci cînd preluase această structură. Dar ceea ce este cu mult mai important, ea adoptă și pentru naos formele de la Piatra și — așa cum făcuse cu cîțiva ani în urmă, pentru a doua variantă a tipului mixt, biserica din Zăhărești — înlocuiește calota modelului printr-o turlă. Astfel, modesta biserică de țară și impunătorul monument domnesc duc pînă la ultimele consecințe procesul de contopire a celor două tipuri fundamentale — longitudinal și triconc — ale arhitecturii moldovenești religioase, proces pe care l-am urmărit începînd din epoca lui Ștefan cel Mare, de la Borzești. Fenomenul nu va rămîne fără urmări, veacul al XVII-lea preluînd noile forme în tipul de construcție religioasă cu turlă și cu sînurile marcate la exterior prin rezalite, caracteristic vremii.

Prin grija văduvei lui Alexandru Lăpușneanu, doamna Ruxandra, s-a zidit la Roman, în timpul domniei fiului ei Bogdan, o biserică, azi înlocuită printr-o clădire rezultată din mai multe refaceri tîrzii. Pentru a mai întîlni construcții importante, trebuie să așteptăm a treia domnie a lui Petru Șchiopul (1582—1591), prima sa ctitorie de la Galata — cea « din vale» (1579) — prăbușindu-se « fără zăbavă », probabil din cauza alunecărilor de teren. A doua biserică pe care Petru Șchiopul a ridicat-o în 1583, la Galata, « în deal », introduce însă principii noi, ce vestesc intrarea arhitecturii moldovenești religioase într-o nouă fază de evoluție.

Cam în același timp cu domnul — poate doar cu puțin mai tîrziu — bogații și puternicii boieri Movilești își înălțau principala lor fundație religioasă, mănăstirea Sucevița. Biserica acestei mănăstiri (vezi il. în volumul II) avea să fie ultimul dintre monumentele reprezentative pentru stilul moldovenesc din veacul al XVI-lea.

Legat încă de marea tradiție a tipului de la Neamț, atît de prezentă în seria pe care o încheie, edificiul are cunoscutul plan mănăstiresc complet (pag. 346), bolțile încăperilor fiind și ele cele cunoscute. Este de semnalat doar faptul că pronaosul renunță la arcele piezișe ale calotelor — ca și cel de la Slatina — și că bolta moldovenească stelată a pridvorului este aceea pe care meșterii lui Lăpușneanu o așezaseră deasupra pridvorului adăugat în 1559 vechii biserici din Rădăuți.

Cele trei ferestre ce luminează fiecare absidă sînt însă un element nou, introdus de Galata. Prin adoptarea lor, părțile curbe ale fațadelor triconcului moldovenesc își pierd unitatea ce le caracterizase. De altfel, unitatea întregii clădiri a avut de suferit prin adăugarea — în anii imediat următori construirii ei — a două pridvorașe deschise, pe laturile de nord și de sud, în dreptul intrărilor. Prezența acestor apendice indică imixtiunea unui spirit nou, caracteristic arhitecturii muntenești și balcanice și străin tradițiilor moldovenești.

Scanned with OKEN Scanner

Lipsă de înțelegere pentru vechile tradiții trădează și decorul în piatră cioplită, ce încearcă în zadar să realizeze formele gotice influențate de Renaștere ale perioadei precedente.
Cu biserica mănăstirii Sucevița vechea arhitectură moldovenească își încheie, către apusul veacului al XVI-lea, ciclul ei major de evoluție.

Pictura

Frescele ce decorează nișa de vest de pe peretele sud al pronaosului bisericii din Dolhești, își dispută cu frescele de la Lujeni, despre care vom vorbi îndată, titlul de cel mai vechi monument de pictură murală ce ni se păstrează din arta moldovenească. Nișa amintită are aproape cinci metri înălțime. Intradosul ei e decorat cu unsprezece medalioane: cel din cheie înfățișează *Tronul Etimasiei*, iar cele de pe laturi, zece profeți. (fig. 292). Peretele care constituie fundul nișei — tăiat la mijloc de o mică fereastră — e decorat, în timpan, cu imaginile alăturate ale lui *Dumnezeu-Tatăl* și *Hristos-Pantocrator*, prezentat într-o *Deisis*. Sub aceste imagini, de o parte și de alta a ferestrei, urmează, de sus în jos, în trei registre suprapuse, apostoli, evangheliști, episcopi și martiri(fig. 293). Cu toții converg, în atitudini de rugă, spre pruncul Hristos întins pe disc, zugrăvit în micul timpan de deasupra ferestrei și străjuit de doi îngeri diaconi ce ocupă glafurile laterale. Sub fereastră, o friză ce cuprinde întreaga lățime a nișei, prezintă pe ctitorii bisericii — portarul de Suceava Sendrea, cu soția și copiii săi — apropiindu-se unul după altul de Hristos așezat pe tron între Fecioară și sf. Nicolae. Întrucît Sendrea a murit în 1481, în bătălia de la Rîmnic împotriva muntenilor, prezentarea sa alături de soție și copii arată că frescele de la Dolhești au fost executate la o dată anterioară morții sale, fără îndoială în deceniul al șaptelea al veacului al XV-lea.
Imaginile prezentate de zugrav sînt tocmai acelea care formează, de fapt, osatura simbolică și ierarhică a întregii decorații a unei biserici moldovenești, începînd cu *Pantocratorul* din calota turlei naosului și terminînd cu martirii și cu tabloul votiv din ultimul registru de jos. Caracterul complex al decorației din nișă arată că această decorație nu reprezintă — așa cum s-a crezut — o temă anumită, rămasă dintr-un ansamblu dispărut, ci un întreg ansamblu, redus la elementele sale fundamentale. (Așa se și explică de ce sondajele efectuate pînă acum în diferite alte părți din biserică nu au scos la iveală nici un fragment de frescă.) Din motive necunoscute nouă, ctitorul nu și-a mai zugrăvit întreaga biserică, mulțumindu-se — probabil la sugestia zugravului — numai cu o versiune rezumată, condensată, a ceea ce trebuia să fie un ansamblu iconografic complet. Dînd dovadă de imaginație și gîndire creatoare, zugravul a știut să realizeze acest rezumat simbolic și să-l exprime într-o formă artistică logică, sugestivă și perfect adaptată structurii arhitectonice a nișei.
Pictura de la Dolhești prezintă remarcabile calități de execuție. Proporțiile frumoase ale corpurilor, gesturile și atitudinile calme și demne, expresiile grave și umane, denotînd puterea de interiorizare a artistului, desenul sintetic, cu linia arcuită și elastică, sînt trăsături de stil

Scanned with OKEN Scanner

specifice picturii moldovenești din veacul al XV-lea (fig. 292 și 293). Culorile, puține la număr — albastru, roșu, galben, ocru, albastru-cenușiu, — dar nuanțate și îmbinate cu un gust rafinat, dau întregii picturi, privite de la distanță, tonalitățile dulci și discrete ale unui lăicer vechi românesc.

Cercetătorii de pînă acum au considerat pe bună dreptate că frescele din mica și arhaica biserică de la Lujeni (astăzi în R.S.S. Ucraineană) sînt printre cele mai vechi ce ni se păstrează din pictura moldovenească. Prin trăsăturile ei stilistice, pictura de la Lujeni se integrează, fără dubiu, în pictura din epoca lui Ștefan cel Mare (1457—1504). Arhaismul arhitectonic al bisericii arată însă că atît construirea cît și — foarte probabil — zugrăvirea ei, trebuie plasate cît mai înapoi, spre începutul acestei epoci. (De observat că moșia Lujeni a intrat în posesiunea ctitorilor bisericii — familia boierească Vitolt — în anul 1453.) Interiorul bisericii a fost în întregime văruit în secolul XIX, dar fragmente de pictură au fost scoase de unii cercetători la lumină. Siguranța și spontaneitatea execuției, desenul lapidar, cu linia fină dar fermă, eleganța elenistică a siluetelor, cu mișcări libere și armonioase, figurile delicate și expresive, acordurile cromatice calde și luminoase trădează mîna unui virtuos al penelului.

Remarcabil, între toate, este portretul unui tînăr martir, (fig. 294). Figura sa nebizantină, cu conture blînde și grațioase, ochii săi mari, plini de lumină și suavitate tinerească, întreaga sa expresie, de o mișcătoare puritate morală și străină de orice urmă de hieratism, oglindesc cu limpezime resursele și optimismul unui mediu artistic tînăr, străin de sofisticarea teologală a culturii artistice bizantine. Pictura de la Lujeni prezintă asemănări stilistice cu restul picturii moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare și în special cu cea de la Bălinești, executată în 1493 de cel mai de seamă pictor moldovean din secolul al XV-lea: Gavril Ieromonahul. (A se compara de pildă capul tînărului martir menționat mai sus cu capul unui înger din bolta pronaosului de la Bălinești.)

Biserica Sf. Nicolae din Rădăuți este cea mai veche construcție religioasă din Moldova (1359—1365). Această biserică păstrează și un foarte vechi ansamblu de pictură, din păcate în întregime repictat în secolul al XIX-lea. Cîteva scene din altar (cele două *Împărtășiri*, *Cina* și *Spălarea picioarelor*), pe care restauratorul, respectînd vechea iconografie, s-a mulțumit să le repicteze foarte discret culoare pe culoare, mai păstrează ceva din noblețea originară. Ele prezintă izbitoare asemănări stilistice și iconografice cu compozițiile similare de la Voroneț (1488) și Sf. Ilie (1488). Se știe că în 1479—81, Ștefan cel Mare a împodobit cu frumoase lespezi de piatră sculptată toate mormintele înaintașilor săi îngropați în biserica de la Rădăuți, începînd cu Bogdan I. Avînd, așadar, în vedere, pe de o parte grija deosebită pe care Ștefan a manifestat-o față de această necropolă domnească, iar pe de altă parte asemănările stilistice și iconografice semnalate mai sus, se impune concluzia că tot Ștefan a fost acela care a poruncit și zugrăvirea monumentului. Această operație a putut avea loc cu prilejul împodobirii mormintelor (1479—1481) sau cel mult cîțiva ani mai tîrziu. Nu încape îndoială că, după îndepărtarea repictărilor, ansamblul de pictură de la Rădăuți va furniza cercetătorilor multe date noi cu privire la evoluția picturii moldovenești în veacul al XV-lea.

Scanned with OKEN Scanner

de dimensiuni relativ mari, perfect accesibile ochiului de la distanță. Această preocupare a pictorilor moldoveni din perioada clasică e confirmată și de faptul că, pe măsura creșterii în dimensiuni a monumentelor arhitecturii, vor spori în amploare și compozițiile.
Evitînd amănuntele și accesoriile — care nu ar fi putut juca decît un rol negativ, știrbind claritatea compozițiilor — zugravii au lucrat cu o economie de mijloace deosebită, reprezentînd de fiecare dată numai atîtea personaje și elemente de decor cîte erau strict necesare pentru punerea în scenă a episodului respectiv. Contemplînd, într-o zi de vară cu soare puternic, compozițiile ce se desfășoară pe pereții altarului și naosului, învăluite în lumina scăzută, cu reflexe aurii, ce se filtrează discret prin ferestrele mici și înguste dar larg evazate, simți întreaga forță de evocare a artei celor care au decorat bisericile moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare. Pe un fond albastru închis se detașează liniile de mare sobrietate ale peisajului arhitectonic, înfățișînd cîteodată edificii mai ample, dar de cele mai multe ori — în special în registrul Patimilor — simple ziduri de incintă, cu două-trei ferestre și cîteva edicule. Pe acest fond arhitectonic de tonalități deschise, între care domină ocrul fațadelor, pigmentat pe alocuri de petele cărămizii ale acoperișurilor, se profilează distinct siluetele armonioase ale personajelor, mișcîndu-se liber în vesmintele lor discret colorate în nuanțe de roșu, albastru, roz, cenușiu, cu falduri largi și pliuri puține. Numărul redus al personajelor, puritatea de contur a siluetelor, desenul sintetic, cu linia suplă și energică, laconică și definitorie; simplitatea gravă a gesturilor și atitudinilor, întotdeauna semnificative; lipsa completă a notelor declamatorii, a retorismului; raritatea extremă a podoabelor vestimentare sau a ornamentelor de culisă; expresivitatea și concentrarea calmă a figurilor; toți acești factori stilistici reflectă climatul moral, de sobrietate și forță stăpînită, a epocii lui Ștefan cel Mare. Mesajul grav dar tonic, și avîntul uman, pe care-l transmite pictura moldovenească din veacul al XVI-lea, fac din această pictură o artă tot atît de depărtată de transcendentalismul teologal al picturii bizantine cît și de eclectismul uscat și rece al picturii decadente postbizantine — și în primul rînd al faimoasei școli cretane.
Este demn de remarcat că unele din trăsăturile stilistice definitorii ale picturii din vremea lui Ștefan cel Mare sînt proprii nu numai acestei arte, ci întregii producții artistice și culturale a epocii. Așa de pildă simțul măsurii și sintetismul limbajului plastic, atît de manifeste în pictura de la Voroneț sau Sf. Ilie, se întîlnesc cu aceeași forță de sugestie și în broderiile acestei vremi, după cum se recunosc și în liniile de o simplitate clasică ale unei biserici moldovenești contemporane. Același spirit laconic, străin oricăror intenții de complicare sau încărcare, se oglindește și în literatura vremii lui Ștefan cel Mare. Redactate, după obiceiul de atunci, în limba slavă, cronicile acestei vremi sînt scrise într-un stil lapidar, de o sobrietate ce reflectă, în aceeași măsură ca și artele plastice, mentalitatea și modul de a gîndi al unei epoci. Atît remarcabila unitate de principii decorative, stilistice și iconografice, cît și corespondențele intime cu celelalte genuri de artă dovedesc că pictura din epoca lui Ștefan cel Mare — superficial studiată în trecut — nu reprezintă, așa cum s-a afirmat deseori, suma unor influențe din afară, ce s-ar fi încrucișat în chip mecanic pe pămînt românesc, ci dimpotrivă, un fenomen profund autentic, crescut organic din climatul artistic moldovenesc. Născută cu un secol și mai bine în urmă, și ajunsă — așa cum o dovedesc miniaturile tetraevanghelului

Scanned with OKEN Scanner

326. Suceava. Biserica Sf. Gheorghe.
Sfinții Gheorghe şi Dimitrie, naos.

Scanned with OKEN Scanner

327. Homor. Portretele Elenei şi al lui Ştefan Rareş. Detaliu din tabloul votiv, naos.

328. Homor. Drumul Crucii.

Scanned with OKEN Scanner

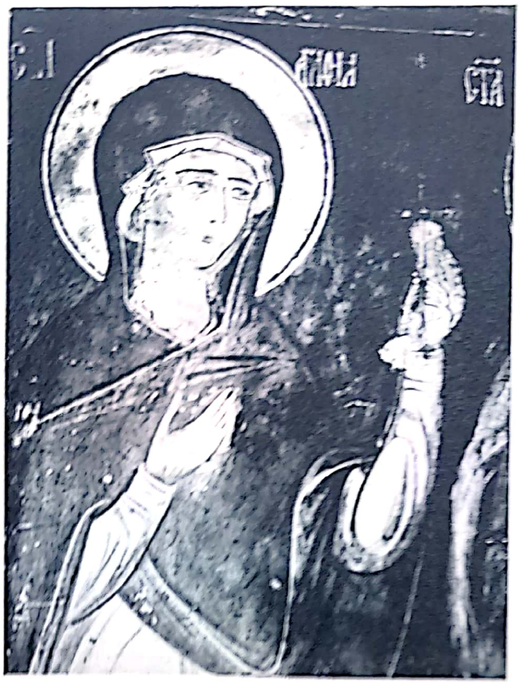
Scanned with OKEN Scanner

329. Moldovița.
Plîngerea, naos.

330. Moldovița.
Lepădarea lui Petru, naos.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



331. *Părhăuţi. Sfîntă muceniţă, pronaos.*

332. *Părhăuţi. Sfîntă muceniţă, pronaos.*

333. *Coşula. Sfinţii Teodori, naos.*

334. *Arbure. Tabloul funerar, detaliu, pronaos.*

Scanned with OKEN Scanner

335. Homor.
Acatistul și Asediul Constantinopolului,
fațada de sud.

336. Homor,
Magii călări. Detaliu din Acatist.

Scanned with OKEN Scanner

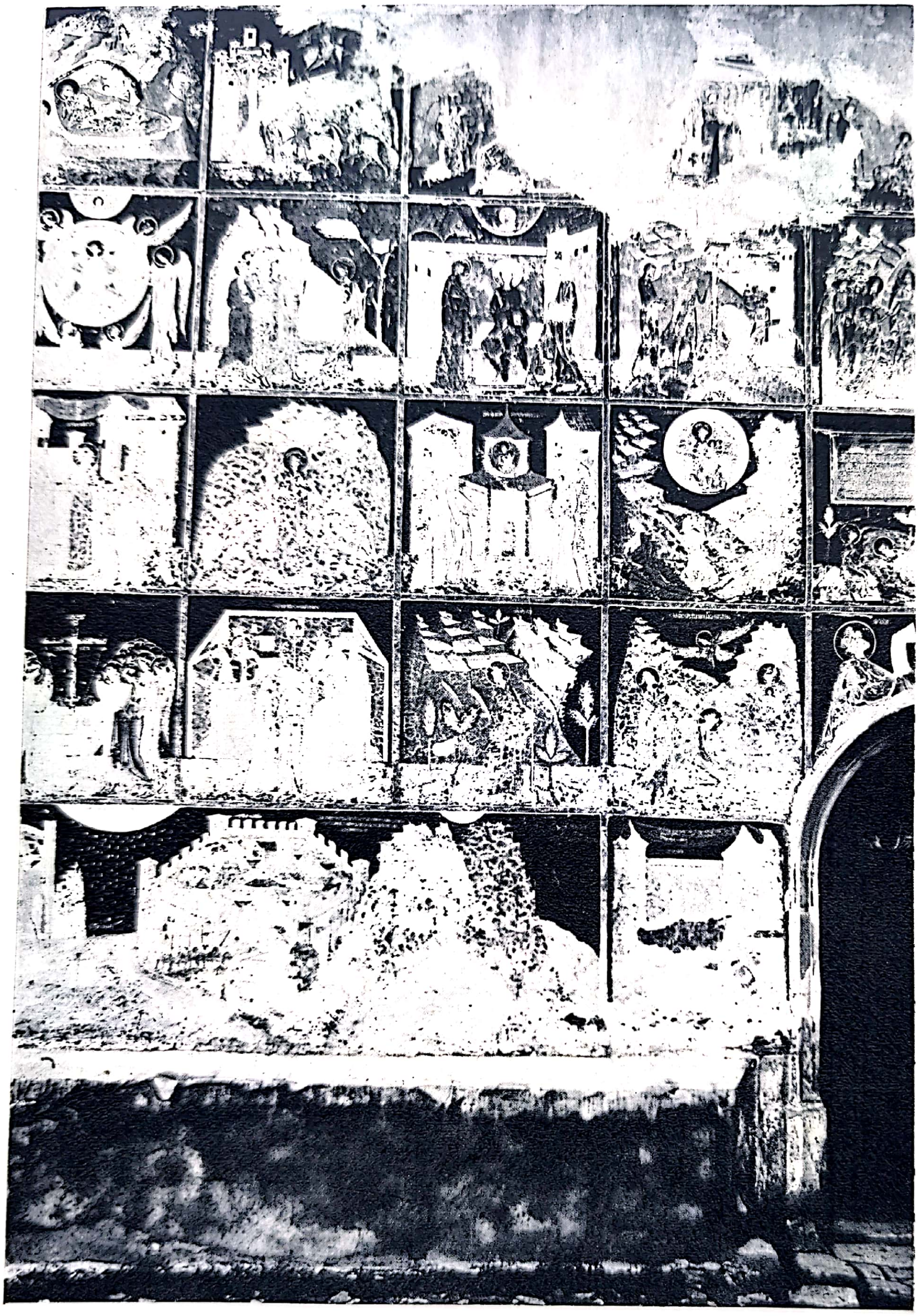
Scanned with OKEN Scanner

337. Moldovița.
Magii călări.
Detaliu din Acatist, fațada sud.

Scanned with OKEN Scanner

338. Moldovița.
Asediul Constantinopolului.
Detaliu, fațada sud.

Scanned with OKEN Scanner



339. Arbure. Acatistul și Asediul Constantinopolului, fațada sud.

340. Arbure. Acatistul, detaliu, fațada sud.

Scanned with OKEN Scanner

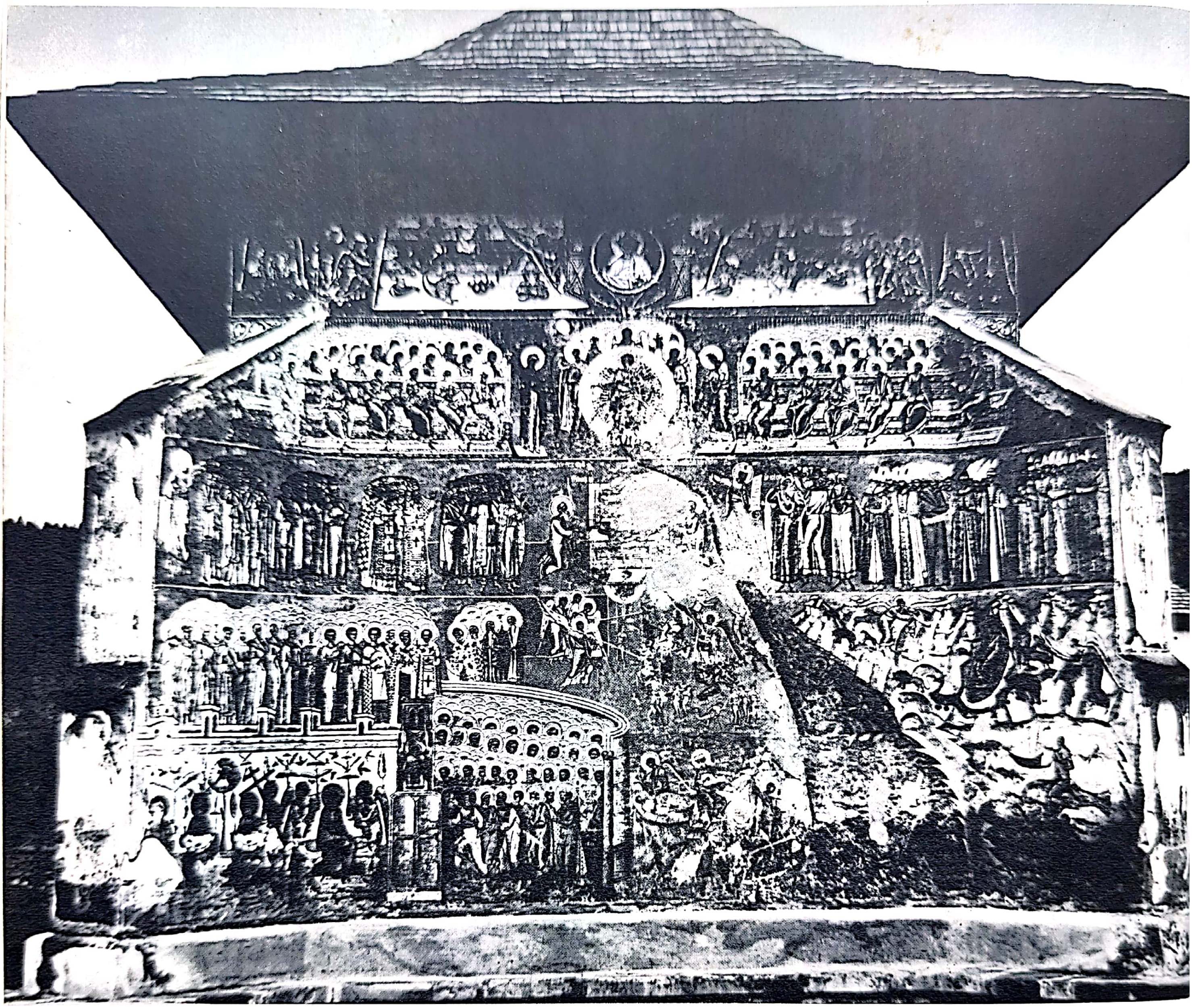
Scanned with OKEN Scanner

341. Arbure.
Scenă din viața sfîntului Nichita,
fațada vest.

342. Arbure.
Apostolul Marcu,
absida altarului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

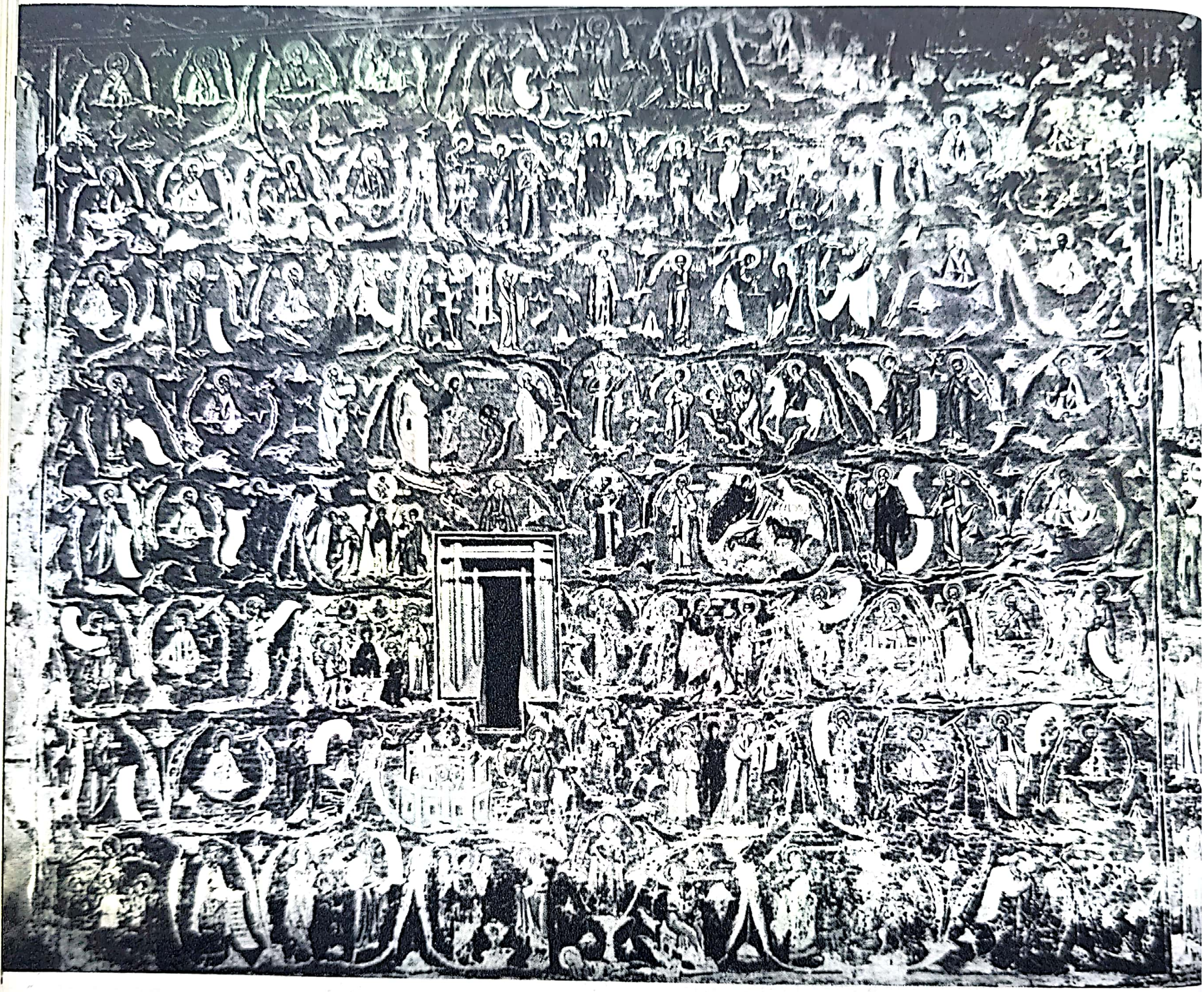


343. Voroneț.
Judecata de apoi, fațada vest.

Scanned with OKEN Scanner

344. Voroneț.
Turcii din Judecata de apoi, fațada vest.

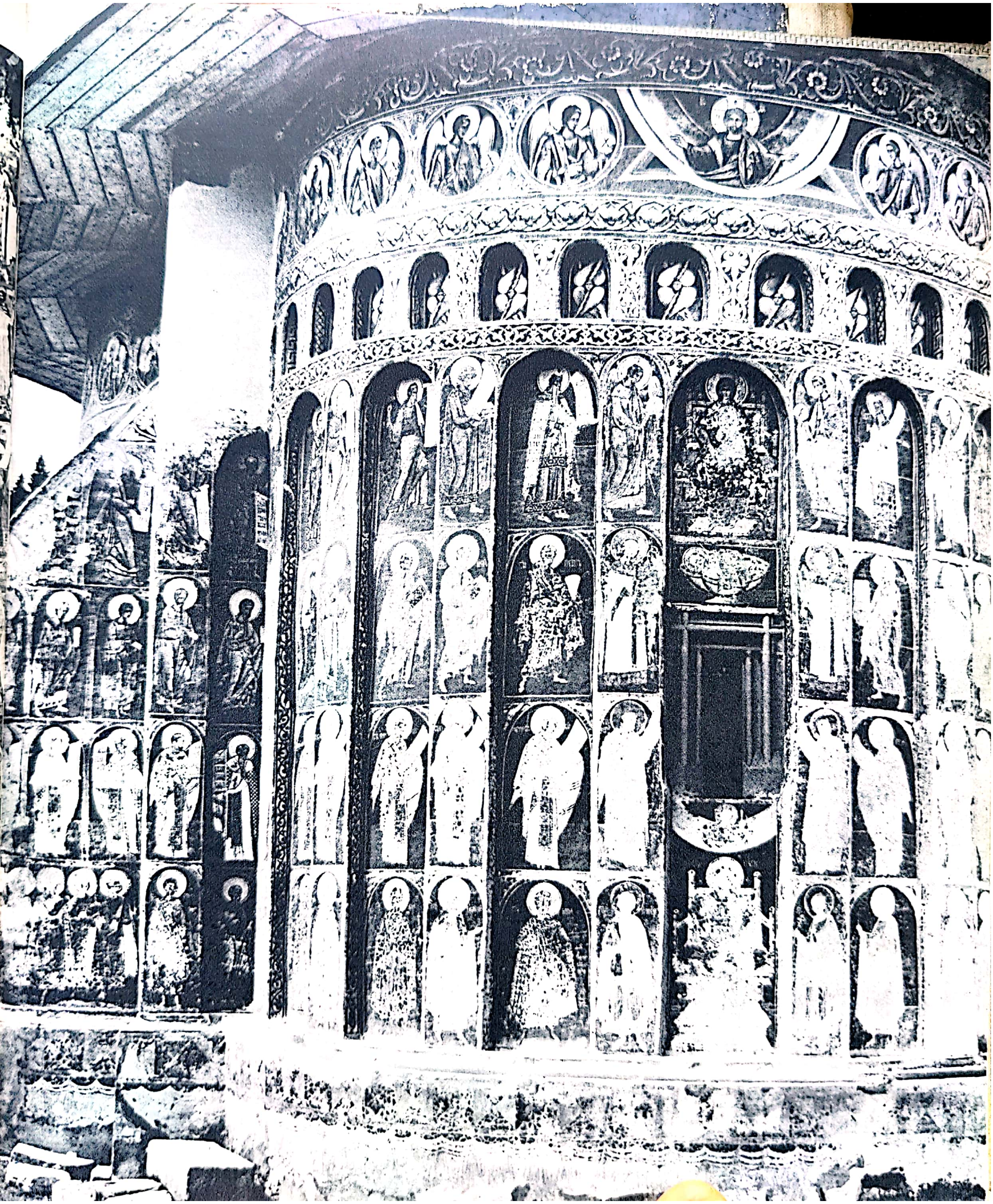
Scanned with OKEN Scanner



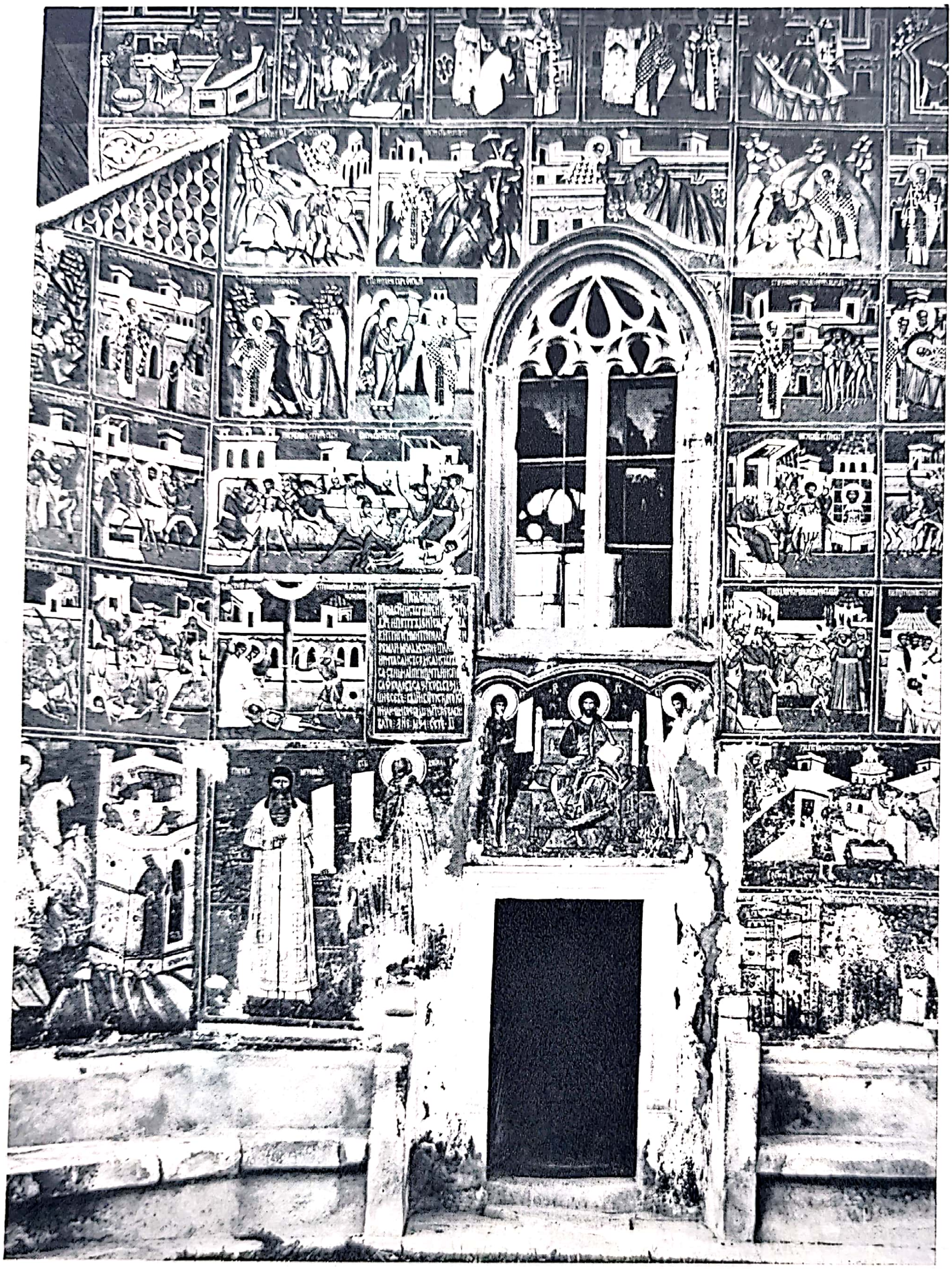
345. Voroneț.
Arborele lui Jeseu, fațada sud.

346. Voroneț.
Absida de est.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



347. Voroneț. Decorația din jurul intrării, fațada sud.

348. Voroneț. Portretul mitropolitului Grigorie Roșca, fațada sud.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

*349. Voroneț.
Filozof antic,
fațada sud.*

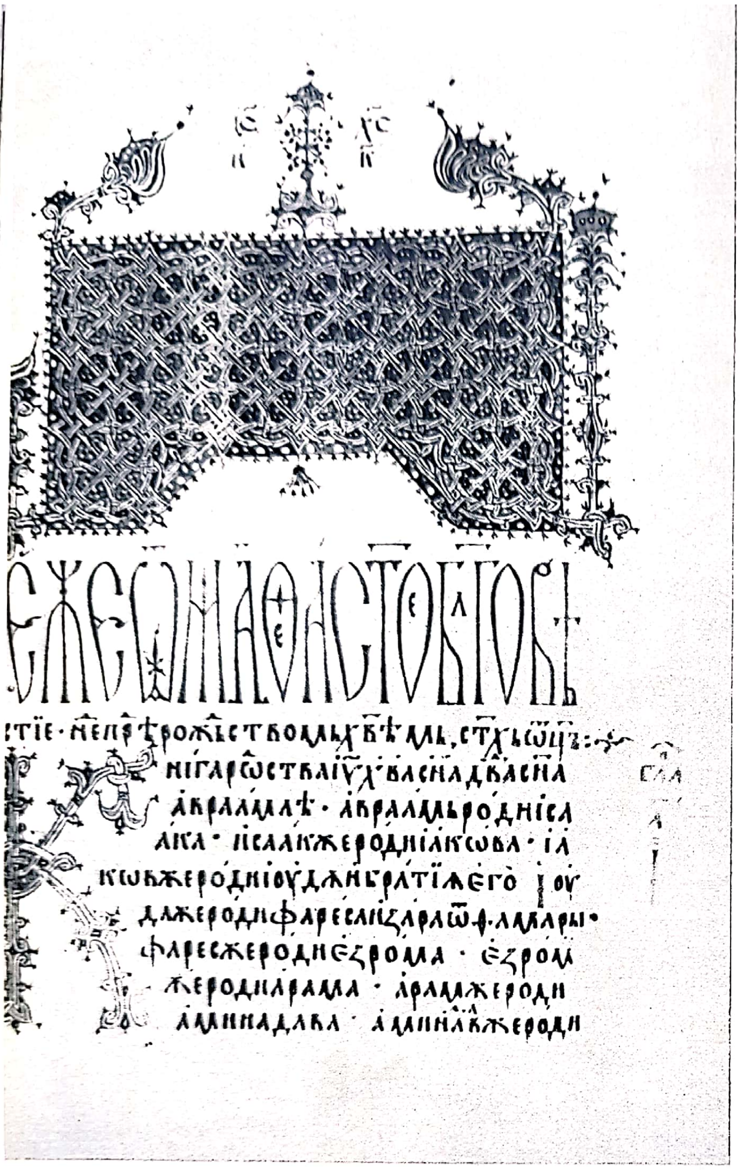
*350. Voroneț.
Ornament.*

Scanned with OKEN Scanner

351. Rîşca.
Scara lui Ioan Sinaitul, faţada sud.

352. Tetraevanghelul lui Spiridon. 1502.
Evanghelistul Luca.

Scanned with OKEN Scanner



353. Tetraevanghelul lui Paladie, 1488.
Frontispiciu la evanghelia lui Matei.

354. Tetraevanghelul lui Paladie.
Frontispiciu la evanghelia lui Ioan.

Scanned with OKEN Scanner

din 1429 — la o remarcabilă înflorire încă din prima treime a veacului al XV-lea această pictură ne apare, încă de la primele ansambluri murale ce ni s-au păstrat din vremea lui Ștefan cel Mare, ca o școală națională deplin constituită.

Este însă de observat că, în cadrul acelorași caracteristici generale care definesc școala moldovenească de pictură în secolul al XV-lea, fiecare dintre maeștrii acestei școli și-a manifestat în mod distinct propria sa personalitate artistică. Astfel zugravul de la Sf. Ilie se distinge prin remarcabilul său dar de monumentalist, prin sinteza desăvîrșită pe care a știut s-o realizeze între pictură și arhitectură, prin calitatea înalt decorativă a întregului ansamblu. Aceeași viziune sintetică se reflectă și în compozițiile sale, în care stilizarea puternică a desenului potențează valoarea dramatică a imaginilor (fig. 301). Tendința zugravului spre stilizare și decorativism amintește de procedeele artei populare românești în aceeași măsură în care, de pildă, căruța tipic țărănească ce-l poartă pe Sf. Ilie spre cer, în una din scenele din pronaos, indică apartenența zugravului la mediul etnic românesc. Unele realizări de o execuție mai stereotipă și mai meșteșugărească, ce se observă pe alocuri — în special în registrul de jos din pronaos — sînt fără îndoială opera unui al doilea meșter, mai puțin talentat și lipsit de căldura interioară a maestrului.

Construcția plastică a formelor, structurate în volume tăios conturate (fig. 296 și 300), desenul viguros și voluntar, nu lipsit de oarecare asprime, trădează, în pictura de la Voroneț, un temperament artistic bărbătesc, preocupat să-și exprime în forme adecvate, străine de orice manierism, profunda sa trăire interioară. Facultatea dominantă a zugravului de la Voroneț constă tocmai în adîncimea sentimentului, în forța morală pe care o evocă arta sa sinceră și gravă (fig. 299). W. Podlacha observa odinioară că zugravul de la Voroneț « creează tipuri de o autentică caracteristică masculină ». În adevăr, este suficient să privim, de pildă, la apostolii din cele două *Împărtășiri* (fig. 299) sau din *Spălarea picioarelor* (fig. 298) pentru a aprecia justețea acestei observații. Cu mersul lor apăsat, cu trupurile lor vînjoase și bine clădite, cu figurile lor curat țărănești, cu priviri adînci, pline de modestie și dîrzenie (fig. 295), acești « apostoli » oferă de fapt imaginea vie a țăranilor ostași care au asigurat, prin eroismul lor anonim, forța și prestigiul statului moldovenesc din epoca lui Ștefan cel Mare.

Capacitate emoțională dovedește, fără îndoială, și zugravul de la Pătrăuți. Scena *Plîngerii*, de pildă, este una din cele mai interesante și mai frumoase compoziții de acest gen din vechea artă moldovenească, prezentînd în special izbitoare asemănări cu broderia contemporană (fig. 296). În general însă, zugravul de la Pătrăuți s-a lăsat în mai mare măsură atras de valorile formale, de idealismul grecesc al picturii bizantine. Arta sa rafinată place ochiului prin logica compozițională, prin finețea desenului, prin ritmul elegant al formelor (fig. 297). Ea emoționează însă mai puțin decît arta grea de conținut a zugravilor de la Voroneț sau Sf. Ilie.

Una din cele mai interesante trăsături ale ansamblurilor de pictură de la Pătrăuți, Milișăuți, Voroneț și Sf. Ilie, o alcătuiește, fără îndoială, prezența unor teme iconografice care constituie, prin conținutul lor de idei, aluzii directe la problemele de mare actualitate politică ce preocupau societatea moldovenească contemporană. Astfel, pe peretele de vest al pronaosului bisericii din Pătrăuți e zugrăvită o vastă friză care ocupă întreaga lățime a peretelui și-l înfățișează pe împăratul Constantin călare pe un cal șarg, conducînd o impozantă cavalcadă

de sfinţi militari, în frunte cu sfinţii Gheorghe şi Dimitrie (fig. 297). Împăratul e precedat de arhanghelul Mihail, conducătorul oştilor cereşti, care deschide simbolic drumul, arătîndu-i lui Constantin, cu mîna întinsă, o cruce albă apărută pe cer, în extrema dreaptă a compoziţiei, deasupra unui munte. Este vorba, aşadar, de transpunerea iconografică a faimoasei legende povestită de Eusebiu în *Vita Constantini*, după care Constantin, pornit la luptă pentru apărarea creştinătăţii, ar fi văzut, în drumul său spre Roma, deasupra soarelui în asfinţit, o cruce luminoasă însoţită de cuvintele: « Τούτῳ νίκα » (Învinge prin aceasta). Este meritul lui A. Grabar de a fi lămurit primul înţelesul acestei originale compoziţii care nu e prescrisă de nici o erminie şi nu se întîlneşte nicăieri în pictura celorlalte ţări ortodoxe. Constatînd că biserica din Pătrăuţi fusese dedicată de către Ştefan cel Mare sfintei cruci (dedicaţie foarte rară în ţările ortodoxe), A. Grabar arată că acest gest al voievodului nu a fost întîmplător. « Nu era oare celebrul voievod apostolul luptei creştinătăţii împotriva turcilor necredincioşi, primul principe din Europa răsăriteană care, după căderea imperiului bizantin, a vrut să transforme tradiţionalul război de apărare împotriva invadatorului asiatic, într-o expediţie creştină împotriva Islamului? » Scoţînd în lumină eforturile constante ale lui Ştefan cel Mare de a forma o coaliţie a statelor Europei răsăritene împotriva turcilor şi amintind şi despre catastrofa militară (una din cele mai mari din istoria Imperiului otoman) pe care au pricinuit-o armatele moldoveneşti invadatorilor turci la Podul Înalt, în 1475, A. Grabar pune pe bună dreptate scena Cavalcadei de la Pătrăuţi în legătură directă cu hramul bisericii şi conchide: « În această biserică dedicată sfintei cruci . . . procesiunea sfinţilor taxiarhi sub semnul victoriei creştine, capătă un sens alegoric evident. Aşa cum odinioară împăratul Constantin a pornit împotriva păgînilor şi i-a zdrobit, tot aşa Ştefan al Moldovei, un nou Constantin, va învinge pe duşmanul necredincios, în numele Crucii. » Justeţea interpretării dată de A. Grabar *Cavalcadei* de la Pătrăuţi se impune de la sine. Ea e confirmată şi de faptul că pe tabloul votiv din naosul bisericii, tot Constantin e acela care-l prezintă pe voievod şi pe familia sa lui Isus Hristos, aşezat pe tron. Semnificaţia scenei *Cavalcadei* apare de altminteri, foarte limpede, şi din modul special în care ea a fost amplasată. Zugrăvită chiar deasupra uşii de ieşire din biserică şi ocupînd întreaga lăţime a pronaosului, această compoziţie avea, în chipul cel mai evident, menirea să rămînă în ochii tuturor celor care ieşeau din biserică, o imagine care să se graveze în memorie; un exemplu care să ţină mereu trează în conştiinţa lor ideea fundamentală a vremurilor în care trăiau: lupta împotriva cotropitorului otoman şi încrederea în victoria finală.

O altă temă specifică ansamblurilor de care ne ocupăm aici, şi deosebit de semnificativă prin implicaţiile sale politice, dar nestudiată pînă acum, este aşa-numita « *Regina stă de-a dreapta ta* » (Предста царица), cunoscută şi sub numele de *Regele Regilor*. Această temă este de fapt o *Deisis*, în care însă Isus pe tron poartă veşminte arhiereşti (sacos, omofor, mitră — aceasta din urmă ca simbol al împărăţiei cereşti), iar Fecioara — veşminte împărăteşti şi coroana pe cap. Elaborată în Serbia veacului al XIV-lea, fără îndoială sub influenţa ceremonialului de curte, tema constituie, după fina observaţie a lui V.N. Lazarev, « o apologie indirectă a puterii autocrate ». Cele mai vechi exemplare sînt: miniatura din Psaltirea sîrbească de la Biblioteca Naţională din München, p. 58; fresca din biserica de la Zaum (1361) şi cea

din biserica mănăstirii Markov (cca 1370). Din pictura sîrbească, această temă a trecut apoi și în pictura altor țări, cunoscînd o popularitate deosebită în Rusia și Moldova. În epoca lui Ștefan cel Mare, ea apare la Milișăuți, Voroneț și Sf. Ilie, zugrăvită întotdeauna pe peretele de nord al naosului, în stînga ușii de intrare și făcînd pandant tabloului votiv, zugrăvit în dreapta ușii. Sistematica amplasare a acestei teme în directă contrapondere cu tabloul în care apare suveranul și familia sa (procedeu specific picturii moldovenești din epoca lui Ștefan și neîntîlnit în pictura celorlalte țări ortodoxe) scoate prompt în lumină legătura simbolică dintre cele două compoziții. Avînd în vedere că domnia lui Ștefan — și în special ultima treime a acestei domnii — reprezintă epoca de maximă centralizare a statului feudal moldovenesc, epocă în care voievodul, lichidînd împotrivirea marilor feudali, a ridicat puterea centrală la un prestigiu nemaiîntîlnit în istoria țărilor române, e de la sine înțeles că una din preocupările constante ale domniei trebuia să fie tocmai aceea de a impune, prin toate mijloacele de influențare a maselor, respectarea principiului — înaintat pentru acea vreme — al monarhiei teocratice. Prin simbolica ei amplasare în contrapondere cu tabloul votiv, tema Предста царица avea menirea să devină tocmai unul din aceste mijloace de influențare. Ea trebuia să arate tuturor celor care intrau în bisericile respective, că domnia Moldovei nu era decît reflectarea pe pămînt a domniei cerești, că pentru voievod, alesul lui Dumnezeu, și pentru familia sa, se rugau neîncetat Fecioara și Ioan Botezătorul, și că întreaga țară datora suveranului ascultare și supunere desăvîrșită.

Dacă la cele spuse pînă aici vom mai adăuga faptul că în pictura vremii lui Ștefan cel Mare nu există nici o singură compoziție cu caracter monastic, va deveni evident că artiștii acestei vremi au fost cu totul străini de idealurile evazioniste ale monahismului. Dimpotrivă, arta lor a reflectat cu limpezime tendințele și aspirațiile fundamentale ale poporului român din veacul al XV-lea, cristalizate în cele două principii politice călăuzitoare ale domniei lui Ștefan cel Mare: întărirea continuă a statului moldovenesc și lupta împotriva turcilor, pentru păstrarea independenței. Atît prin implicațiile de actualitate politică, cît și prin caracterul autohton al esteticii sale, pictura moldovenească din a doua jumătate a veacului al XV-lea a constituit un fenomen de cultură reprezentativ nu pentru un grup social restrîns (monahi sau mari feudali), ci pentru cele mai largi pături ale poporului Moldovei. Iată de ce această pictură constituie, în adevăratul înțeles al cuvîntului, o școală națională.

În ultimul deceniu al veacului al XV-lea, Ioan Tăutul, marele logofăt al Moldovei, ridică lîngă reședința sa personală de la Bălinești, pe malul Siretului, o impozantă biserică de piatră, care, prin arta execuției, rămîne una din cele mai remarcabile realizări ale vechii arhitecturi moldovenești. Printre grafitele din anul 1494, însemnate pe frescele din altarul acestei biserici, există și unul scris în ziua de 7 ianuarie. Acest grafit dovedește că biserica se află zugrăvită încă din anul precedent: 1493, fiind foarte probabil că operația de construire a monumentului să fi început încă din 1492. Calitatea excepțională a picturii de la Bălinești a fost subliniată în repetate rînduri în ultimele cinci decenii și nu întîmplător un istoric de artă atît de sobru în aprecierile sale cum a fost Gheorghe Balș, a considerat totuși necesar să observe, încă acum 40 de ani, că « la Bălinești. . . se găsesc zugrăveli din cele mai de seamă ce le avem în țară și care prin frumusețea figurilor și eleganța execuțiunii se pot clasa printre cele mai frumoase din

Scanned with OKEN Scanner

răsăritul Europei». Cu toate acestea, ansamblul de la Bălinești a fost puțin studiat în trecut, rolul important pe care l-a jucat acest ansamblu în evoluția picturii medievale moldovenești rămînînd cu totul nerelevat.

Pe tabloul votiv din biserica de la Bălinești s-a descoperit în anul 1955 o minusculă inscripție slavonă. Zugrăvită în caractere îngrijite, specifice scrierii moldovenești cursive din veacul al XV-lea, și așternută simbolic la picioarele lui Isus pe tron, inscripția are următorul conținut: «† писал Гаврилъ Іром» (A pictat Gavril Ieromonahul). Cu descoperirea acestei inscripții, autorul picturii de la Bălinești devine primul pictor cunoscut din epoca lui Ștefan cel Mare. Cu excepția unor modificări și adaosuri, schema decorativă realizată de Gavril la Bălinești este cea tradițională moldovenească, așa cum am întîlnit-o în ansamblurile anterioare. Pînă și în reprezentarea evangheliștilor (cu excepția lui Ioan) zugravul a urmat pilda înaintașilor săi, reproducînd cu fidelitate prototipurile stabilite de Gavril Uric în vestitul său tetraevanghel din 1429. Unele dintre modificările și adaosurile de care am pomenit mai sus se datoresc formei specifice a bisericii, cu boltă cilindrică și fără abside laterale, și vor rămîne o caracteristică exclusivă a ansamblului de la Bălinești. Altele însă reprezintă reale inovații și vor deveni parte constitutivă a unui nou sistem decorativ, mai dezvoltat, ce se va impune tuturor zugravilor următori, pînă în a doua jumătate a veacului al XVI-lea. Dintre aceste inovații ne vom opri numai asupra celor mai importante: înlocuirea, în registrul *Patimilor*, a sistemului scenelor compartimentate cu sistemul în friză, și introducerea, în decorația pronaosului, a sinoadelor ecumenice.

Este de observat că introducerea frizei a însemnat nu numai o modificare de ordin decorativ a ciclului *Patimilor*, ci și o radicală transformare a sa din punct de vedere iconografic. Majoritatea episoadelor pe care le-am întîlnit în ansamblurile anterioare figurează și la Bălinești, dar în redacții iconografice complet diferite. Mai mult: datorită dimensiunilor sporite ale bisericii, zugravul a lungit considerabil registrul *Patimilor*, incluzînd în el un număr de episoade noi, necunoscute zugravilor anteriori. Ciclul se desfășoară de la sud spre nord, începînd din altar, înconjurînd naosul și încheindu-se tot în altar. În afară de *Cină* și *Spălarea picioarelor*, el cuprinde: *Rugăciunea de pe munte*, *Trădarea lui Iuda*, *Sărutul lui Iuda*, *Lepădarea lui Petru*, *Isus în fața arhiereilor și a lui Pilat* (ambele momente contrase în unul singur), *Batjocorirea*, *Împărțirea veșmintelor*, *Pocăirea și spînzurarea lui Iuda*, *Drumul spre Golgota*, *Suirea pe cruce*, *Răstignirea*, *Iosif din Arimateia la Pilat*, *Luarea de pe cruce*, *Plîngerea*, *Punerea în mormînt*, *Mormîntul păzit de ostași* și *Coborîrea în iad*).

Se știe că sistemul decorației în friză a cunoscut o largă răspîndire în pictura țărilor balcanice din secolul al XIV-lea. Fenomenul este explicabil prin reînvierea și marea popularitate de care s-au bucurat, după cum este cunoscut, în epoca paleologă, formele și procedeele picturii de tradiție elenistică, printre care un rol de seamă l-au jucat rotulii cu miniaturi. Este foarte probabil că și Gavril a avut la îndemîna sa, ca redacție de bază pentru ciclul *Patimilor*, un asemenea rotulus. Impresia profundă pe care a produs-o, prin înaltele sale calități artistice, ansamblul de la Bălinești asupra pictorilor următori, a asigurat și sistemului de decorație în friză, introdus de Gavril în pictura moldovenească, o soartă deosebită: de la Popăuți (1497) pînă la Arbure (1541), toți zugravii care au urmat au adoptat friza ca element de bază al decorației interioare a bisericilor. Un alt element important introdus de Gavril în pictura moldovenească și care, ca și friza

Patimilor, va deveni o caracteristică a tuturor ansamblurilor ulterioare, îl constituie reprezentările celor șapte sinoade ecumenice, amplasate în părțile de sus ale pereților pronaosului.

Aceste reprezentări au cunoscut o largă răspîndire în pictura sîrbească din secolul al XIV-lea, dar se întîlnesc foarte rar în pictura contemporană a celorlalte țări balcanice. În Rusia ele apar ceva mai tîrziu decît în Moldova și anume în 1500—1502, la mănăstirea Terapont. Avînd în vedere caracterul profund simbolic al reprezentărilor sinoadelor ecumenice, devine evident că introducerea lor în pictura de la Bălinești — biserică de curte a celui mai înalt demnitar al țării — nu poate fi considerată drept un fapt întîmplător. Nu încape îndoială că interesul lui Gavril pentru aceste reprezentări reflectă în mod nemijlocit intenția ierarhiei bisericești din din vremea lui Ștefan cel Mare de a scoate demonstrativ în lumină — într-un moment în care primejdia otomană se acumula amenințătoare la granițele țării — consecvența bisericii moldovenești față de dogmele fundamentale ale ortodoxismului și încrederea în victoria sa finală.

Aluzia indirectă la actualitate pe care o conțin reprezentările de la Bălinești a sinoadelor ecumenice e confirmată de altminteri și de prezența, neobservată pînă acum, pe peretele de vest al aceleiași încăperi a *Cavalcadei* împăratului Constantin, temă eminamente politică pe care zugravul a reluat-o după exemplul înaintașului său de la Pătrăuți e drept, într-o formă mult simplificată. Recapitulînd cele spuse pînă aici, vom reține importanta constatare că Gavril, exponent nemijlocit al tradiției picturii moldovenești din secolul al XV-lea, a înnoit și lărgit totodată considerabil repertoriul iconografic al acestei picturi, stabilind un nou sistem decorativ, care va alcătui osatura tuturor ansamblurilor de pictură interioară din secolul al XVI-lea. Dovada cea mai clară a personalității artistice a lui Gavril o oferă însă stilul operei sale, viziunea sa estetică. Eleganța elenistică a siluetelor, zvelte și armonios proporționate; a veșmintelor și faldurilor precum și a fondurilor arhitectonice, desenul îngrijit al mîinilor, fine și expresive, sînt trăsături de stil ce dau picturilor de la Bălinești o notă de distincție care impresionează de la prima vedere (fig. 304 și 308). Aceste trăsături ilustrează continuitatea tradițiilor școlii moldovenești de pictură așa cum s-au cristalizat ele încă din prima treime a veacului al XV-lea (vezi miniaturile lui Gavril Uric). Reținînd însă din arta bizantină — și asimilînd organic — numai principiul ei elenistic, dar îndepărtînd ascetismul rigid care cuprinsese de multă vreme această artă, Gavril a introdus în forme de tradiție și inspirație antică un nou conținut de emoții și sentimente, interpretînd astfel și prelucrînd creator modelele bizantine, deștepenindu-le și insuflîndu-le căldura unei adînci umanități. Acest nou conținut se simte peste tot în pictura de la Bălinești: în suflul larg și factura monumentală a decorației din conca altarului, înfățișînd pe Fecioara pe tron între patru îngeri, în avîntul și elasticitatea mișcărilor; în suplețea și flexibilitatea desenului, contrastînd cu grafismul înțepenit al picturii bizantine tîrzii; în optimismul și strălucirea armoniilor tonale, somptuoase, vibrante și învăluitoare, dar echilibrate și raționale, realizate cu un sentiment intens decorativ al culorii: același sentiment care se recunoaște, de la prima vedere, în creațiile anonime ale artei populare românești, sau în arta unui Luchian, Pallady sau Tonitza. Dar noul conținut de care vorbeam se simte mai cu seamă în interesul și căldura cu care s-a apropiat Gavril — peste dogmele și

canoanele bizantine — de realitatea fizică, lumească, a figurii omenești; în chipul blajin al sf. Nicolae (fig. 307); în umanitatea profundă pe care a imprimat-o pînă și chipului implacabil al dumnezeului bizantin, aducîndu-l prin aceasta la o dimensiune apropiată și familiară omului (fig. 306); în expresiile vii, blînde și poetice ale îngerilor sau personajelor (fig. 309); în spritul de observație cu care a știut *să vadă* și să pună în lumină, cu toată stilizarea la care era constrîns, elementele care individualizează o figură. Portretul logofătului Tăutul (fig. 305) constituie, fără îndoială, prin autenticitatea desăvîrșită a fizionomiei, prin adîncimea de sentiment a expresiei, precum și prin siguranța execuției, una din cele mai impresionante mărturii ale efortului pe care l-a depus acest artist pentru a se desprinde de sub imperiul canoanelor tradiționale și a-și găsi un drum al său spre lumea reală.

Străin de concepțiile despre lume și artă ale Renașterii occidentale — concepții pe care societatea moldovenească din secolul al XV-lea nu era istoricește pregătită să le primească — Gavril ieromonahul a rămas un reprezentant al culturii bisericești. Dar nădejdile și năzuințele cele mai nobile ale poporului român din epoca lui Ștefan cel Mare, epocă de impetuoasă ascensiune națională, au răsunat puternic în conștiința acestui artist și au dat imaginației sale creatoare avînt și amplitudine. Interpretînd creator moștenirea bizantină, umanizînd-o, apropiind-o de viață și adaptînd-o sensibilității artistice a poporului său, ieromonahul Gavril a realizat o operă luminoasă, complexă și reprezentativă pentru civilizația românească la sfîrșitul secolului al XV-lea. Acest artist poate fi așadar pe drept cuvînt numit un clasic al picturii românești.

Pentru realizarea vastului ansamblu de la Bălinești, este ușor de înțeles că ieromonahul Gavril a avut nevoie și de ajutorul unor ucenici. Acești ucenici au fost nu mai puțin de doi. Compozițiile unuia dintre ei, de o factură mediocră, înfățișează siluete nearmonioase, cu atitudini rigide și mișcări mecanice. (Exemplu: *Ostașii păzind mormîntul pecetluit*, *Cina*, *Drumul spre Golgota*, *Suirea pe cruce*.) Dimpotrivă, celălalt dintre ucenici — dotat de altminteri cu reale calități — duce arta maestrului său la forme de o eleganță manieristă. Personajele sale, firave și lipsite de pondere, se deosebesc prin siluetele lor alungite și excesiv subțiate în raport cu siluetele perfect proporționate, de frumusețe clasică, ale maestrului (*Spălarea picioarelor*, *Punerea în mormînt*) (fig. 310). Este de reținut, totodată, că diferențe clare de factură se observă uneori și în cadrul uneia și aceleiași compoziții. În asemenea compoziții — de exemplu în tabloul rotiv — maestrul și-a ales, de obicei, părțile principale, lăsînd accesoriile pe seama unui ucenic.

Primul ansamblu de pictură posterior celui de la Bălinești este cel de la Popăuți, biserică ridicată de Ștefan cel Mare în anul 1496. Este foarte probabil că și această biserică a fost zugrăvită îndată după terminarea construcției. Caracteristica principală a sistemului decorativ al ansamblului de la Popăuți constă în faptul că zugravul, aplicînd cu fidelitate schema moldovenească tradițională, așa cum apare ea la Voroneț sau Sf. Ilie, a adoptat, totodată, toate inovațiile importante introduse de Gavril ieromonahul la Bălinești, ca de pildă friza *Patimilor* în locul scenelor compartimentate și reprezentările sinoadelor ecumenice în decorația pronaosului. În același timp însă zugravul de la Popăuți a realizat el însuși o importantă inovație de ordin decorativ.

Avînd de zugrăvit o biserică de plan treflat, de felul celor din grupul Pătrăuți — Sf. Ilie, dar sensibil mai mare și mai înaltă, reprezentînd tipul deplin evoluat al arhitecturii moldovenești, zugravul a vrut să dea registrului *Patimilor* o amploare mai mare, corespunzătoare cu dimensiunile sporite ale spațiului interior al acestui monument. Renunțînd la registrul al treilea de sus, care la Milișăuți sau Sf. Ilie prezenta scene din viața lui Isus, el a sporit pe socoteala acestuia înălțimea registrului *Patimilor*. Totodată, pentru a nu exagera înălțimea acestui registru, el a plasat deasupra-i un brîu de medalioane (cu serafimi în altar și cu busturi de sfinți în naos). Această inovație a zugravului de la Popăuți a jucat un rol hotărîtor în evoluția ulterioară a picturii moldovenești. Găsind soluția sa foarte potrivită pentru dimensiunile monumentelor lor, zugravii din secolul al XVI-lea o vor adopta ca pe o formulă definitivă, de la care nu se vor mai abate decît tîrziu, în perioada de declin a picturii medievale moldovenești, cînd va începe procesul invers, de micșorare și înmulțire a registrelor, în ciuda dimensiunilor constant mari ale monumentelor arhitecturii. Și astfel, atît registrul lat al *Patimilor*, care încinge pereții ca un imens rotulus de aproape doi metri înălțime, cît și brîul de medalioane de deasupra, vor constitui caracteristica dominantă a decorației altarului și naosului bisericilor din veacul al XVI-lea.

Dacă Gavril ieromonahul rămîne, prin creația sa de la Bălinești, adevăratul înnoitor al sistemului de decorație interioară a bisericilor moldovenești din secolele XV—XVI, zugravului de la Popăuți îi revine meritul de a fi încheiat opera predecesorului său, fixînd acest sistem, în ce privește altarul și naosul, într-o formulă definitivă.

Promptitudinea cu care zugravul de la Popăuți a sesizat necesitatea de a aduce sistemului decorativ tradițional unele modificări menite să țină pictura murală moldovenească în pas cu dezvoltarea arhitecturii, arată că acest zugrav înțelegea foarte bine și urmărea să pună în evidență funcția monumentală a picturii de zid. Aceeași concepție estetică se manifestă cu limpezime și în maniera sa de a picta. Participînd la aceeași viziune stilistică a înaintașilor săi (în special a celui de la Sf. Ilie), dar de un laconism încă mai pronunțat decît al acestuia, zugravul de la Popăuți duce simplificarea limbajului grafic, atît de specifică pictorilor moldoveni din secolul al XV-lea, la ultimele sale consecințe, realizînd o îndrăzneață și foarte personală stilizare a formelor (ajungînd chiar, uneori, prin exagerare, la schematism). Încheind sumar, din cîteva lansări de penel, întregi siluete sau corpuri arhitectonice ce impresionează prin vastitatea lor (fig. 311 și 312), zugravul a realizat un ansamblu pictural aerat și decorativ care contribuie substanțial la definirea optică a spațiului interior al monumentului. În acord cu viziunea sa laconică este și tratarea figurilor. Sumar și energic construite, aceste figuri exprimă în trăsăturile lor bărbătești forță și curaj, deși trebuie spus că, în general, ele sînt mai stereotipe și mai puțin adîncite psihologic decît cele de la Voroneț, Sf. Ilie sau Bălinești.

Zugrăveala originară din altarul și naosul bisericii mănăstirii Neamț (1497) constituie ultimul ansamblu de pictură ce ne-a rămas din epoca lui Ștefan cel Mare. Din păcate, vechea frescă a fost grosolan repictată în secolul al XIX-lea, dar fragmente din decorația originară, scoase pe alocuri la lumină, se disting prin sintetismul și expresivitatea desenului, specifice picturii moldovenești din secolul al XV-lea. Trebuie spus în sfîrșit că schema decorativă și iconografică

a ansamblului, respectată de restauratori și deci ușor de urmărit, este, în linii mari, cea de la Popăuți.

Primul monument de pictură care ni s-a păstrat din secolul XVI este ansamblul de la Sf. Nicolae din Dorohoi (altar și naos), realizat din porunca voievodului Ștefan cel Tînăr între 1522—1525. Importanța principială a ansamblului de la Dorohoi stă în faptul că el constituie singura verigă de legătură de care dispunem între cele două mari epoci ale picturii medievale moldovenești: epoca lui Ștefan cel Mare și cea a lui Petru Rareș. Prin trăsăturile sale stilistice și iconografice de bază, pictura de la Dorohoi continuă cu fidelitate tradițiile picturii din epoca lui Ștefan cel Mare. Totodată însă, în pictura de la Dorohoi apar unele elemente stilistice noi, ce arată că primele decenii ale acestui secol au adus în concepția estetică a meșterilor unele modificări care, așa cum vom vedea mai departe, vor constitui preludiul unei noi orientări în pictura medievală moldovenească.

Schema decorativă a ansamblului de la Dorohoi este întocmai cea a ansamblului mai vechi cu 25—30 ani de la Popăuți pe care zugravul l-a luat ca model. Este semnificativ că pînă și în tamburul turlei zugravul a păstrat aceeași decorație specifică Popăuților: mari sinaxe de îngeri, în locul registrelor de profeți și apostoli, tradiționale în pictura ortodoxă de pretutn-, deni. De asemenea, episoadele din registrul *Patimilor* — desfășurat, ca și cel de la Popăuiți în friză — sînt aceleași la număr și se succed în aceeași ordine și amplasare, de jur împrejurul altarului și naosului. Redacția iconografică a acestor episoade este și ea aceeași, în trăsăturile ei de bază, deși original prelucrată din punctul de vedere al detaliilor. Doar în concele absidelor laterale ale naosului figurează alte compoziții decît la Popăuți: la nord, *Intrarea Fecioarei în biserică* — la sud, *Ospitalitatea lui Avraam*.

Biserica de la Dorohoi, ridicată de Ștefan cel Mare în 1495, este o construcție de dimensiuni apreciabile. Concepînd pictura murală în spiritul viziunii monumentale a înaintașilor săi din veacul al XV-lea și urmărind să armonizeze formele picturii cu dimensiunile monumentului, zugravul de la Dorohoi a supraînălțat, după exemplul celui de la Popăuți, registrul *Patimilor*, care domină astfel, prin amploarea sa, întregul spațiu al altarului și naosului. În plus însă față de înaintașul său, el a sporit considerabil și dimensiunile personajelor, atît în acest registru, cît și în restul decorației. Este de observat că această preocupare a zugravilor de a amplifica formele picturale în raport cu dezvoltarea spațiului arhitectonic se va menține neîntrerupt la toate ansamblurile din prima fază a picturii din epoca lui Rareș (Dobrovăț, Sf. Gheorghe-Hîrlău, Probota și Sf. Gheorghe-Suceava), constituind caracteristica dominantă a acestei faze.

Desfășurat într-o friză neîntreruptă de compoziții impecabil echilibrate, cu personaje și edificii larg decupate în conturele unui desen suplu și laconic ce amintește de cele mai bune tradiții ale veacului al XV-lea, registrul *Patimilor*, înalt de aproape doi metri, dă o impresie de grandoare ce face din ansamblul de la Dorohoi una din cele mai reprezentative creații ale picturii moldovenești. Funinginea și praful au întunecat, din păcate, coloritul cald și luminos al picturilor, în care, așa cum se mai vede pe alocuri rozuri și griuri delicate se îmbină cu roșul, galbenul și albastrul, în treceri foarte fine de la un ton la altul.

Scanned with OKEN Scanner

Veşmintele şi coifurile elegante, tivite cu şiraguri de perle, pe care la poartă sfinţii militari din registrul de jos (fig. 313); atitudinile pline de graţie şi curtoazie ale acestor personaje ce dau impresia că pozează; luxoasele motive ornamentale care decorează ici colo mînerul unui paloş sau harnaşamentul bogat al unui cal, dau picturilor de la Dorohoi o notă de fast, de somptuozitate, ce le îndepărtează de sobrietatea şi simplitatea clasică a picturilor din secolul al XV-lea. Această tendinţă a zugravului spre ornamental, intenţia sa de a introduce în pictura religioasă elemente de delectare senzorială, atracţia sa pentru frumuseţea formelor şi aspectelor materiei, trădează fără îndoială naşterea unui spirit nou în cultura moldovenească a epocii, în sensul că artiştii încep să se lase pătrunşi, în arta lor, de un ideal laic, năzuind să se desprindă din strînsoarea severă a eticii medievale. Această creştere a interesului artiştilor pentru valorile formale, vizuale ale picturii este un fenomen demn de reţinut. El va juca un rol important în evoluţia ulterioară a picturii moldoveneşti şi mai ales a picturii exterioare din epoca lui Rareş. Mai tîrziu însă, exagerarea interesului pentru formă, în dauna conţinutului de idei şi sentimente, va contribui în mare măsură la decadenţa picturii medievale moldoveneşti.

Cu ansamblul de la Dobrovăţ, executat în 1529, se deschide seria numeroaselor monumente de pictură realizate în timpul domniei celui mai de seamă ctitor al artei vechi moldoveneşti după Ştefan cel Mare: Petru Rareş. Schema decorativă a altarului şi naosului este cea tradiţională stabilită în secolul al XV-lea la Popăuţi şi reluată, aşa cum am văzut mai sus, de zugravul de la Dorohoi, cu deosebirea că în conca de nord a naosului apare, pentru prima oară, *Răstignirea* (fig. 316), iar în conca de sud, *Coborîrea sf. Duh*. Este de reţinut că această simbolică dispoziţie se va repeta de acum înainte în toate ansamblurile ulterioare din vremea lui Rareş, constituind o caracteristică a epocii. Un important element nou pe care zugravul de la Dobrovăţ l-a introdus în pictura moldovenească, este *Sinaxarul*, temă care se bucurase, în trecut, de multă favoare în pictura murală a ţărilor balcanice. Această nouă temă îşi face însă o apariţie discretă, ea decorînd deocamdată numai camera mormintelor, ai cărei pereţi sînt în întregime acoperiţi de mulţimea imaginilor, mici şi stereotipe, ilustrînd momentele reprezentative din viaţa sfinţilor de peste an. Prin caracterul său didactic, *Sinaxarul* va cunoaşte o mare popularitate în pictura moldovenească din secolul al XVI-lea. Începînd cu Probota (1532), el se va extinde şi asupra pronaosului, înlocuind vechea decoraţie a pereţilor acestuia, privitoare la hramul bisericii şi devenind astfel, alături de sinoadele ecumenice, care vor continua să decoreze timpanele, o caracteristică a tuturor ansamblurilor din secolul al XVI-lea, cu excepţia bisericilor de curte, domneşti sau boiereşti. În aceste lăcaşuri, destinate exclusiv mediului laic, e uşor de înţeles că reprezentările *Sinaxarului* nu aveau căutare. Pereţii pronaosului bisericii din Dobrovăţ sînt decoraţi cu scene din viaţa lui Isus, iar timpanele cu reprezentările celor şapte sinoade ecumenice. Pe peretele de est, străjuind uşa de intrare în camera mormintelor, apare, pentru prima oară în pictura moldovenească, imaginea lui Ioan cel Nou, sfîntul naţional al Moldovei. Tot pe peretele de est, în partea de sus, e reprezentată *Liturghia dumnezeiască*, temă nouă în Moldova, dar frecventă, ca şi Sinaxarul, în pictura balcanică.

O trăsătură specifică a picturii de la Dobrovăţ este apariţia, în registrul de jos din pronaos, printre reprezentările de sfinţi în picioare, a trei mari compoziţii cu caracter demonstrativ monastic: *Scara lui Ioan Sinaitul*, *Minunea sf. Sava de la Ierusalim* şi *Minunea sf. Atanasie de la*

Scanned with OKEN Scanner

Athos. Predilecția zugravului pentru asemenea teme ilustrează formația sa monastică. Această formație se reflectă de altminteri și în stilul picturii de la Dobrovăț. Trupurile subțiratice, figurile prelungi, cu expresii grave, colorismul luminos dar rece, dau picturilor de la Dobrovăț, realizate cu o desăvîrșită stăpînire a meșteșugului, un aer distant, deși nu sever (fig. 315). Fidelitatea cu care zugravul a aplicat, în altar și naos, schema decorativă stabilită de înaintașii săi; simpatia pentru formele ample, în acord cu dimensiunile arhitectonice, comună tuturor zugravilor moldoveni din această epocă (fig. 314); apariția imaginii sf. Ioan cel Nou; prezentarea sfîntului Ilie în căruța țărănească; (fig. 318); forma moldovenească a bisericilor pe care le țin în mîinile lor Atanasie de la Athos, Sava din Ierusalim și Ioan Sinaitul în scenele respective (fig. 317), arată că zugravul de la Dobrovăț era un român. Concepția sa stilistică, precum și marea sa admirație pentru fondatorii monahismului răsăritean și athonit, arată însă că acest român, fără îndoială un călugăr, s-a aflat sub influența Athosului, unde va fi petrecut probabil un timp oarecare. Dacă unele inovații din opera sa, precum noua decorație simbolică a concelor absidelor laterale sau introducerea în pictura murală a imaginii lui Ioan cel Nou, sfîntul național al Moldovei, vor fi reluate consecvent de urmașii săi, este interesant de constatat că tematica sa monastică nu va găsi nici un ecou în pictura din vremea lui Rareș. Această pictură va reflecta, dimpotrivă, spiritul combativ, străin evazionismului mistic, al poporului român într-o epocă de mare avînt al statului moldovenesc.

În anul 1530, Petru Rareș dispune zugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe a palatului din Hîrlău, reședința sa favorită. Anul amintit are o importanță deosebită pentru istoria artei românești, deoarece zugravii lui Rareș decorează de această dată nu numai interiorul ci și fațadele bisericii, realizînd astfel primul monument de pictură exterioară moldovenească. Lăsînd însă problema picturii exterioare pentru capitolul următor, să ne ocupăm deocamdată de pictura interioară a bisericii din Hîrlău. Prima observație care se impune este că, din punct de vedere al programului iconografic, acest ansamblu constituie, întocmai ca și cel de la Dorohoi, o replică fidelă a celui de la Popăuți. Pînă și în decorul arhitectonic al compozițiilor (ne referim la registrul *Patimilor*) se întîlnesc uneori forme de edificii preluate direct din registrul respectiv de la Popăuți — sau chiar de la Bălinești. Toate acestea arată că zugravii de la Hîrlău cunoșteau bine opera picturală a înaintașilor lor din veacul al XV-lea, o studiau și se inspirau din ea, asigurînd astfel continuitatea de tradiție a școlii moldovenești.

Prin stilul ei, pictura de la Sf. Gheorghe-Hîrlău prezintă mari asemănări cu cea de la Sf. Nicolae-Dorohoi. În afară de atracția pentru formele ample — comună, așa cum am văzut, tuturor zugravilor din aceată perioadă — se remarcă aceeași predilecție a zugravului pentru somptuozitatea materiei, pentru ornamentul luxos, pentru eleganța rafinată a atitudinilor. Imaginile unora dintre sfinții militari, adevărați paji de curte, fără nimic bisericesc în ei (fig. 321) sînt semnificative din acest punct de vedere. Tot de pictura de la Dorohoi amintește și construcția puternică a figurilor, cu trăsături mari și accentuate (fig. 320 și 322). Multe din aceste figuri izbesc prin caracterul lor realist, prin privirile lor ațintite asupra spectatorului, stabilind parcă o legătură intimă, personală, cu acesta (fig. 320 și 323). Totodată însă, desenul pare uneori mai rigid decît la Dorohoi, cutele și faldurile veșmintelor mai artificiale, mai formale (fig. 323). De asemenea, este de remarcat o anumită scădere a trăirii interioare a personajelor. În general, se simte cum

în această pictură accentul începe a trece de pe interiorizarea psihologică, specifică artei din veacul al XV-lea, pe aspectele exterioare ale realității, care atrag din ce în ce mai mult pe artiști. La doi ani după zugrăvirea bisericii din Hîrlău zugravii lui Rareș au împodobit cu fresce impozanta biserică a mănăstirii Probota, ridicată de voievod cu scopul de a deveni necropolă domnească. În altar, naos și camera mormintelor, zugrăveala originară a fost repictată în secolul al XIX-lea cu culori de apă. Întrucît însă restauratorii n-au făcut decît să recoloreze vechea pictură, schema iconografică a rămas aceeași. Această schemă este cea tradițională, cu unele modificări și adaosuri. Așa de pildă, *Liturghia dumnezeiască*, preluată din pronaosul de la Dobrovăț, a fost zugrăvită la baza tamburului turlei, sub forma unei frize circulare. Acest mod de amplasare va fi adoptat și la alte monumente în cursul veacurilor XVI—XVII (Sf. Gheorghe-Suceava, Sf. Dumitru-Suceava, Sucevița, Cetățuia). Cît privește Sinaxarul — preluat și el, după cum am văzut, de la Dobrovăț, unde decora camera mormintelor — zugravii de la Probota l-au extins și asupra întregului pronaos, stabilind astfel un precedent pe care-l vor urma aproape toți decoratorii din veacul al XVI-lea.

Din întreaga pictură a interiorului, care se mai vede astăzi, cea mai remarcabilă este — în afară de cîteva siluete ce se văd în naos (fig. 324 și 325) — cea care decorează pridvorul. În această elegantă încăpere, acoperită cu o boltă cu penetrații și luminată prin opt veriere înalte, ceea ce atrage de la prima vedere atenția este impecabila armonizare a picturii cu liniile arhitectonice. Lucrul este cu atît mai demn de laudă, cu cît structura complicată a bolții va fi pus zugravului probleme grele. Efectul decorativ e încă mărit prin luminozitatea deosebită a coloritului (albastru deschis, roz, galben, gri, sable), deși în general se simte lipsa tonurilor calde.

Virtuos în știința compoziției și în mînuirea desenului, decoratorul pridvorului de la Probota e un iubitor al tradiției, realizează grupuri de personaje sau siluete izolate, de un echilibru clasic, fără inovații în gesturi și atitudini, fără îndrăzneli « moderne » ca cei de la Dorohoi sau Hîrlău.

În anul 1534, a fost zugrăvită din porunca lui Rareș biserica mitropolitană a Sucevei, cu hramul sfîntului Gheorghe. Asupra schemei iconografice, devenită tradițională, nu vom mai reveni, nici acum și nici cu prilejul prezentării ansamblurilor ulterioare. Cît privește stilul, cea mai reprezentativă rămîne, fără îndoială, decorația naosului. Din această decorație se vede că tendința spre amplificarea formelor a atins, la Sf. Gheorghe-Suceava, apogeul ei. Compozițiile, aerate și tratate cu mare libertate a desenului, izbesc prin vastitatea dimensiunilor, cît și prin dezinvoltura cu care se mișcă, înlăuntrul lor, diversele personaje. Linia groasă a conturelor, fermă, dar mai suplă decît la Hîrlău, subliniază cu plasticitate atitudinile și gesturile personajelor. Așa de pildă, în grupul apostolilor din *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*. Cu capetele căzute pe genunchi sau sprijinite în mîini, apostolii, așezați pe jos unul lîngă altul, par cufundați într-un somn « de piatră » care sugerează momentul de acalmie ce precede dezlănțuirea unei întîmplări năprasnice. De un efect deosebit, prin amploarea proporțiilor, precum și prin construcția viguroasă a formelor, este *Răstignirea* din conca de nord. Cît privește pe sfinții militari din registrul de jos, prezentați, uneori, în veșminte bogat ornamentate, ei dau aceeași impresie de laicitate, de ceremonial de curte, ca și cei de la Dorohoi sau Sf. Gheorghe-Hîrlău. Foarte expresiv și interesant construit e și portretul lui Ștefăniță (fig. 319).

Scanned with OKEN Scanner

O dată cu zugrăvirea bisericii mănăstirii Homor — biserică ridicată de marele logofăt Teodor Bubuiog în 1530 și pictată în 1535 — se remarcă o anumită modificare în evoluția picturii moldovenești. Viziunea monumentală, care atinsese la Sf. Gheorghe — Suceava apogeul, începe a diminua. Formele ample, larg distribuite în compoziții vaste și aerate, nu mai sînt o preocupare a artiștilor. Viziunea lor începe a se complica, personajele sînt mai înghesuite. Ceea ce pierde în monumentalitate, pictura de la Homor cîștigă însă în rafinament de nuanță, în subtilități de culoare și desen. Fin desenator și mare colorist, zugravul principal de la Homor — acel Toma din Suceava, asupra căruia vom reveni în capitolul de pictură exterioară — și-a pus amprenta personalității sale originale asupra întregii picturi a monumentului. Peste tot, de la conca altarului și registrul *Patimilor* pînă la *Imnul Acatist* de pe fațada de sud, cele mai bune realizări — foarte multe, de altfel — sînt opera mîinilor sale. Ceea ce creează atmosfera învăluitoare a spațiului din altar și naos este, în primul rînd, căldura vibrantă a armoniilor tonale, construite pe cîteva culori de bază: roșu, roz, alb, galben, portocaliu, verde, albastru, cafeniu, ocru. Foarte originală este îndeosebi înclinarea zugravului pentru culoarea albă, căreia știe să-i folosească, în diverse dozaje și cu un rafinament unic, toate posibilitățile de combinare cu alte culori, mai ales cu galbenul și portocaliul. Un exemplu grăitor este în această privință *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*. Deși compozițiile sînt în genere mai încărcate decît la ansamblurile anterioare, acest lucru nu supără datorită pe de o parte calității coloritului, iar pe de alta fermității construcției compoziționale, în care toate elementele puse în operă — personaje, fondaluri, accesorii — se echilibrează și se avantajează reciproc, devenind *necesare* compozițiilor respective (fig. 328 și 336).

Ansamblul de pictură de la Moldovița — executat din porunca lui Petru Rareș în 1537 — este o realizare strîns legată de cea anterioară cu doi ani de la Homor. Atît în aranjamentul tematic cît și în viziunea stilistică, asemănările dintre cele două monumente sînt izbitoare și semnificative, opera lui Toma de la Homor constituind de fapt punctul de pornire și modelul celei de la Moldovița. Despre identitate de meșteri nu se poate, însă, vorbi, decît, poate, în ce-i privește pe unii dintre cei secundari, căci șeful echipei vădește altă manieră, altă factură decît cel de la Homor. În genere viziunea sa pare mai amplă, dar numai formal, căci, deși personajele sînt ceva mai mari decît la Homor, ele sînt tratate mai manierist dovedind o viziune monumentală cu mai puțină forță lăuntrică decît a meșterului de la Homor. Amploarea dimensiunilor rămîne, astfel, pentru meșterul Moldoviței, o amintire, un reflex formal, netrăit organic, al tradiției monumentale de la Dorohoi, Dobrovăț, Hîrlău, Sf. Gheorghe — Suceava. O ilustrare, printre altele, o constituie, din acest punct de vedere, decorația din conca altarului, decorație în care siluetele subțiratice, prăvălite parcă pe spate, ale celor patru personaje (arhanghelii Mihail și Gavril și sfinții Ioachim și Ana) care se apropie de tronul Fecioarei alcătuiesc linii de forță divergente față de centrul compoziției. Se vede de aici lipsa de siguranță, stînjeneala zugravului de a decora vaste suprafețe curbe în care legea de bază trebuie să fie tocmai *convergența* liniilor de forță, lege pe care o înțelegeau atît de bine decoratorii din veacul al XV-lea.

Pictura Moldoviței este, în ansamblul ei, elegantă și îngrijită, dar mai « goală » decît cea de la Homor. Trebuie remarcate, totuși, două calități răscumpărătoare ale zugravilor Moldoviței:

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea coloritului și remarcabila logică și claritate în compunerea, ordonarea și dimensionarea temelor, atît în interior (fig. 329 și 330) cît și pe fațadele monumentului (fig. 337). Gama de culori e caldă și bogată (roșu, roz, albastru, crem, maron, galben, multe nuanțe de verde), deși zugravii nu utilizează trecerile nuanțate de la un ton la altul, ca cei de la Homor, preferînd alăturarea plată a culorilor. Aproape peste tot imaginile fac corp comun cu liniile și volumele monumentului, ilustrînd cu evidență talentul de decoratori al meșterilor Moldoviței.
La Baia — construită în 1532 și zugrăvită cîțiva ani mai tîrziu — starea proastă de conservare a picturii nu permite formularea unor concluzii clare, deși în genere, se poate vedea că e vorba de o lucrare mai de serie decît la monumentele trecute în revistă pînă acum.
La Sf. Dumitru — Suceava — construită în 1535 și zugrăvită pînă în 1537 — pictura, la fel de slab conservată, lasă, totuși, să se vadă pe alocuri realizări de o frumoasă și echilibrată construcție compozițională ca *Răstignirea* din conca de sud a naosului, sau de originală concepție, ca imaginile celor doi copii ai lui Rareș, din tabloul votiv, care, întorși unul către altul, par că dialoghează, introducînd în tradiționala solemnitate a tablourilor votive o notă de spontaneitate inedită. Cu totul remarcabilă e figura Elenei, soția lui Rareș, constituind una din cele mai vii și mai feminine imagini de femei din vechea pictură moldovenească. La Părhăuți — biserică ridicată de marele logofăt Gavril Trotușanu în 1522, dar zugrăvită nu în aceeași vreme, cum s-a crezut pînă acum, ci abia în 1539—40 — pictura cea mai bine păstrată e cea din pronaos. Aici, o realizare deosebită o constituie registrul de jos, de sfinte mucenițe, de dimensiuni aproape naturale, alcătuind o adevărată galerie de portrete de tinere femei frumoase (fig. 131, 132). Chipurile și expresiile lor perfect laice, privirile lor pline de feminitate și uneori de o fină cochetărie arată că zugravul de la Părhăuți se lăsase pătruns de senzațiile și impresiile mediului în care își trăia viața de toate zilele, viață care-l interesa și-i fertiliza viziunea sa estetică. În genere, alungirea corpurilor, precum și tendința desenului spre grafism dovedește că în pictura de la Părhăuți avem a face cu o lucrare de la finele epocii lui Petru Rareș.
La Coșula, zugrăvită și ea prin 1537—1538, se mai vede ici colo cîte o bucată din vechea pictură, apărînd de sub repictările din secolul al XIX-lea. Dar imaginea bizară a celor doi sfinți Teodori, strînși unul către altul într-un elan de uimitoare comuniune spirituală și într-o mișcare manieristă de un rafinament inexprimabil în cuvinte, dă o idee foarte înaltă despre talentele anonimului pictor al lui Rareș, a cărui operă zace azi sub uleiul gros al nepricepuților săi urmași (fig. 333).
Ansamblul de pictură interioară și exterioară de la Arbure — biserică construită în 1503 de portarul de Suceava Luca Arbure și zugrăvită după moartea sa, în 1541, din inițiativa sorei sale, Ana — este ultimul care ni se păstrează din vremea lui Petru Rareș. Din pictura interioară, cea mai interesantă, deși acoperită în mare parte de depoziții calcaroase, este decorația pronaosului din care trebuie remarcate în special *Cavalcada* împăratului Constantin, registrul de sfinte mucenițe de jos, și cîteva personaje dintr-un sinod ecumenic de pe peretele de sud precum și tabloul funerar al ctitorilor (fig. 334).
Ceea ce izbește în general în pictura de la Arbure este calitatea ei decorativă, coloritul ei cald și luminos, ritmul și eleganța extremă a siluetelor. Linia foarte suplă și de o subțirime cali-

Scanned with OKEN Scanner

grafică, înlănțuie formele în ample curbe, trase cu o libertate de duct uimitoare, trădînd siguranța și rapiditatea execuției (fig. 340). De altminteri, și prin delicatețea formelor și prin transparența culorilor, pictura de la Arbure dă impresia de spontaneitate a acuarelei. În construcția siluetelor se întîlnesc de multe ori atitudini și gesturi necanonice, care izbesc prin «modernismul» lor (fig. 342). Figurile sînt frumoase și delicate deși trebuie spus că zugravul nu a urmărit adîncirea psihologică a personajelor. Din întreaga pictură de la Arbure respiră un optimism atît de trepidant, o voluptate a frumosului, a formelor frumoase, atît de senină și de sinceră, încît această pictură rămîne unul din cele mai laice fenomene din arta medievală moldovenească. Nu întîmplător, autorul principal al picturii — Dragoș Coman din Iași — era, el însuși, nu un cleric, ci un exponent al lumii laice.

Pictura exterioară

Pictura exterioară a bisericilor moldovenești din veacul al XVI-lea constituie, fără îndoială, una din cele mai originale pagini din istoria artei. Practicată sporadic în diverse țări de-a lungul evului mediu și utilizată numai pentru a decora mici porțiuni de fațadă (ca de pildă în jurul portalului de intrare în biserică), pictura exterioară a cunoscut abia în Moldova veacului al XVI-lea adevărata și completa sa dezvoltare, devenind, dintr-un fenomen artistic neînsemnat, o categorie estetică de valoare universală și totodată — prin complexitatea sa iconografică — un vast program de idei. Nu întîmplător observa odinioară J. Strzygowski, într-un entuziast articol că «ceva asemănător nu ne oferă o a doua țară în lume». E lesne de înțeles, așadar, interesul pe care l-a stîrnit printre istoricii de artă problema originii acestui neobișnuit fenomen artistic.

Ceea ce atrage însă atenția în tezele formulate de majoritatea cercetărilor este faptul că, în ciuda diversității lor aparente, ele susțin, toate, una și aceeași idee de bază și anume că pictura exterioară moldovenească s-a născut ca rezultat al unor influențe din afară. Și lucrul nu e surprinzător. Judecînd pictura exterioară din Moldova ca pe un «lucru în sine», fără contingențe cu împrejurările istorice, autorilor de pînă acum nu le-a rămas decît să caute în afara granițelor țării punctul de plecare al unui fenomen atît de original. Părăsind însă criteriile formale, nu încape îndoială că singura metodă posibilă este aceea de a ne concentra asupra fondului problemei; de a căuta, cu alte cuvinte, care este conținutul de idei, *mesajul* picturii exterioare moldovenești.

Toți cercetătorii de pînă acum au atribuit picturii exterioare moldovenești o semnificație teologică. Ei au văzut în ea un instrument utilizat de biserică în scopul educării religioase a credincioșilor. Este oare justificată această interpretare? În cele ce urmează vom vedea că analiza iconografică a picturii exterioare considerată nu ca «lucru în sine» ci în lumina împrejurărilor istorice în care a apărut această artă, este singura în stare să răspundă la întrebarea de mai sus.

Pictura exterioară moldovenească este o creaţie a vremii lui Rareş. Apărută, aşa cum am spus, pentru prima oară în anul 1530, la biserica Sf. Gheorghe-Hîrlău, ea a fost apoi aplicată la *toate* bisericile zugrăvite în timpul domniei acestui voievod. La unele dintre ele somptuoasa podoabă a dispărut cu totul de-a lungul vremii; la altele însă ea a înfruntat veacurile: Probota (1532), Sf. Gheorghe-Suceava (1534), Homor (1535), Baia (1535—1538), Moldoviţa (1537), Bălineşti (1535—1538), Sf. Dumitru-Suceava (1537—1538), Coşula (1536—1538), Arbure (1541) şi Voroneţ, decorată în 1547, adică la un an după moartea lui Rareş.
Prima constatare care se impune este că, în ce priveşte temele fundamentale, programul iconografic al acestor ansambluri se repetă *neschimbat* de la un monument la altul. Astfel, decoraţia absidelor prezintă, întotdeauna, aceeaşi imensă mulţime a reprezentanţilor bisericii cereşti şi pămînteşti (serafimi, îngeri, profeţi, apostoli, părinţi ai bisericii, martiri, schimnici) îndreptîndu-se în mai multe registre suprapuse, spre axul absidei altarului (fig. 346). Pe cele două faţade laterale figurează *Imnul acatist* (fig. 335) — însoţit în partea de jos de vasta reprezentare a *Asediului Constantinopolului* (fig. 338) (reprezentare care lipseşte numai la Voroneţ) — şi *Arborele lui Iesei*, (fig. 345), însoţit lateral de imaginile filozofilor antici (fig. 349). La bisericile de dimensiuni mai mari (Probota, Moldoviţa etc.), temele citate sînt prezentate împreună pe aceeaşi faţadă (totdeauna cea de sud), faţada cealaltă fiind decorată cu diverse teme secundare. În sfîrşit, faţada de vest e ocupată în întregime de compoziţia *Judecăţii de Apoi* (fig. 343). În afara acestor teme fundamentale, care acoperă aproape în întregime faţadele bisericilor, mai există şi cîteva teme secundare menite să completeze suprafeţele rămase libere. Aceste teme variază ca subiect (diverse vieţi de sfinţi (fig. 341), scene din *Facere)* precum şi ca întindere, după gustul autorilor ansamblului respectiv şi după dimensiunile monumentului. Tema care, atît prin originalitatea subiectului cît şi prin amploarea sa stîrneşte de la început curiozitatea privitorului, este , fără îndoială, *Asediul Constantinopolului*. Zugrăvită la înălţimea omului şi străjuind sub forma unei vaste frize intrarea în biserică, este evident că această temă a fost destinată să atragă în mod special atenţia tuturor celor care intrau sau ieşeau din lăcaş. Călăuziţi aşadar de înşişi alcătuitorii programelor picturii exterioare din vremea lui Rareş, să începem analiza acestei picturi tocmai cu tema *Asediului*. Această compoziţie prezintă, în centru, imaginea unui oraş, puternic fortificat, asediat pe uscat şi pe apă de armatele şi flota inamică şi apărat cu îndîrjire de asediaţi. Înlăuntrul cetăţii, împăratul, împărăteasa şi clerul, urmaţi de mulţime, străbat străzile oraşului într-o procesiune în care sînt purtate solemn o icoană a Fecioarei, de tipul *Odighitria*, şi o icoană a lui Hristos cunoscută sub numele de Sfînta Faţă sau Mandilion. Caracteristica principală a acestor reprezentări ale *Asediului* constă în faptul că asediatorii poartă costume turceşti şi că atît aceştia, cît şi apărătorii folosesc, pe lîngă suliţi şi săgeţi, şi artileria. Singura excepţie o alcătuieşte reprezentarea de la Arbure (ultima în ordine cronologică) în care nu se văd nici costume turceşti, nici artilerie. O inscripţie în partea de sus a compoziţiei arată că e vorba de asediul *persan* al Constantinopolului, din anul 626.
Începînd cu O. Tafrali, cercetătorii au văzut în faptul că scena asediului însoţeşte întotdeauna *Imnul Acatist*, o dovadă că între cele două teme există o strînsă legătură. Se ştie că în tradiţia bizantină *Imnul Acatist* — acest cîntec de laudă închinat Fecioarei — era considerat

ca fiind compus cu prilejul asediului persan al Constantinopolului, din anul 626, asediu pe care bizantinii l-ar fi respins cu ajutorul miraculos al Fecioarei. Nu încape însă îndoială că această tradiție — deși adoptată de majoritatea bizantiniștilor — nu corespunde realității și că dreptatea stă de partea celor care consideră că Imnul Acatist fusese compus mult înaintea asediului din 626 (foarte probabil de melodul Roman) ca un cîntec pur liturgic, în cinstea Bunei Vestiri. (E semnificativ, de altfel, că în cele 24 de strofe ale Imnului nu se găsește nici măcar o singură aluzie la vreo acțiune militară.) Abia mai tîrziu i s-a schimbat destinația, fiind reînchinat Fecioarei în semn de recunoștință pentru salvarea Constantinopolului. Cu prilejul acestei rededicări i s-a alcătuit și vestitul Proemium (strofă introductivă lămuritoare) « τῇ ὑπερμάχῳ στρατηγῷ», «Comandantului nebiruit». Așa cum a arătat și A. Grabar, compoziția *Asediului Constantinopolului* reprezintă tocmai transpunerea iconografică a acestei strofe introductive.

Se pune însă întrebarea de ce zugravii moldoveni au modificat prototipul grecesc care le-a folosit de model, înlocuind pe perși cu turcii și introducînd artileria, armă necunoscută pe vremea asediului din 626? Marea majoritate a cercetătorilor au văzut în versiunea moldovenească o imagine a Asediului turcesc din 1453, I. D. Ștefănescu și P. Henry explicînd această modificare printr-o eroare sau confuzie din partea zugravilor. Dînd uitării străvechiul asediu persan, aceștia ar fi reprezentat pe fațadele bisericilor moldovenești evenimentul tragic care era încă proaspăt în memoria tuturor: căderea Constantinopolului sub turci. Nu este greu de dovedit că această interpretare e greșită. Căci, așa cum bine a remarcat A. Grabar, « nici un ordonator de picturi ortodoxe din secolul al XVI-lea nu ar fi acceptat reprezentarea celui mai mare dezastru creștin pe fațadele unei biserici». În afară de aceasta chiar, din unele elemente iconografice ale temei se vede că e vorba nu de o victorie, ci de o înfrîngere a asediatorilor, prin intervenția miraculoasă a divinității. Căci din cer se abate asupra acestora o năprasnică ploaie de foc care le distruge flota. Dar de vreme ce asediul reprezentat e cel persan, din anul 626, cum se explică prezența turcilor și a artileriei? Ca și O. Tafrali, A. Grabar consideră că zugravii moldoveni ar fi comis « pur și simplu un anacronism, tipic pentru arta secolului al XVI-lea». A accepta această explicație înseamnă însă a ne lăsa înșelați de aparențe. Să nu uităm că arta medievală utilizează un limbaj simbolic. După fericita caracterizare a lui E. Mâle « ea ne arată un lucru și ne invită să vedem în el alt lucru». Așa se face că sub forma unor așa-zise inadvertențe se ascunde de multe ori o gîndire adîncă și foarte logică, dar care nu devine sensibilă omului modern decît dacă acesta îi găsește « cheia ». Este întocmai cazul scenei *Asediului Constantinopolului*. Am văzut mai sus că această temă constituie imaginea-cheie a Imnului Acatist, a cărui primă strofă o ilustrează. Or, prin introducerea turcilor și a tunurilor, zugravii lui Petru Rareș — departe de a comite un anacronism — nu au făcut decît să adapteze tema *Asediului* și, deci, întregul Imn — realităților țării lor, transformîndu-l într-o invocație cu un caracter demonstrativ național: « Așa cum Fecioara i-a ajutat odinioară pe bizantini să-i înfrîngă pe asediatorii perși, tot așa, astăzi, să-i ajute pe moldoveni să-i înfrîngă pe agresorii turci ». Imaginea cetății asediate cumulează, așadar, două sensuri: ea reprezintă pe de o parte Constantinopolul, iar pe de alta « cetatea slăvită a Sucevei» și, prin extindere, întreaga țară a Moldovei.

Scanned with OKEN Scanner

Că întocmai acesta este sensul în care au înțeles moldovenii din veacul al XVI-lea scena *Asediului*, o dovedește, printre altele, modul în care a tratat numita temă zugravul de la Homor (1535). El a introdus în iconografia *Asediului* un element nou: un călăreț care, ieșit în goană pe una din porțile cetății asediate, se aruncă asupra comandantului cavaleriei inamice, un turc cu un turban mare pe cap, și-i străpunge pieptul cu o lovitură de lance. O mică inscripție zugrăvită deasupra capului, indică numele călărețului: Toma. O. Tafrali, primul care a semnalat această inscripție, spune doar că e vorba de un « personaj necunoscut ». Dar Tafrali nu a observat un amănunt esențial: călărețul poartă pe cap boneta tipică a demnitarilor moldoveni din veacurile XV—XVI, așa cum sînt ei înfățișați în numeroasele tablouri votive din această epocă (fig. 305). Rezultă, așadar, că personajul cu numele de Toma era un român, fără îndoială chiar zugravul bisericii, a cărui originală imagine ecvestră devine astfel primul autoportret din arta moldovenească. Dar boneta pe care o poartă acest zugrav mai dovedește, totodată, că el se bucurase de o prețuire deosebită din partea voievodului, care-l ridicase printre demnitarii săi, ca zugrav de curte. Din fericire, această deducție logică își găsește deplină confirmare într-un document emis din capitala Moldovei în anul 1541, de un personaj care se numește pe sine « Toma zugrav din Suceava, curtean al slăvitului și măritului domn moldovean, Petru Voievod ». Nu rămîne nici o îndoială că emitentul acestui document e una și aceeași persoană cu autorul frescelor de la Homor. Este de observat, de altminteri, că biserica mănăstirii Homor, ctitorie a celui mai înalt demnitar al țării, marele logofăt Teodor Bubuiog, fusese ridicată, așa cum arată pisania, « cu voia și cu ajutorul binecinstitorului domn Petru voievod » (Petru Rareș), care și figurează, cu întreaga familie pe tabloul votiv din naosul bisericii. Dar faptul că un zugrav din vremea lui Rareș s-a putut reprezenta pe sine în chip de apărător al cetății asediate, arată limpede că pentru moldovenii din acea vreme tema asediului constituia nu numai o imagine a Constantinopolului victorios, ci și un simbol al Sucevei și — prin extindere — al Moldovei victorioase. Căci este evident că nu capitala bizantină, ci propria sa țară o apăra moldoveanul Toma din Suceava, înfruntînd simbolic armia turcească. (E interesant de remarcat, totodată, că pînă și bisericile pe care le-a reprezentat zugravul în mijlocul cetății nu sînt de tip bizantin, ci de tip specific moldovenesc).

Ajungînd să înțelegem adevărata semnificație ideologică a *Asediului Constantinopolului*, ne explicăm cu ușurință de ce alcătuitorii programelor de pictură exterioară din vremea lui Rareș au acordat acestei teme atîta importanță; de ce, detașînd-o de restul scenelor *Acatistului* și amplificînd-o la dimensiuni atît de mari în raport cu acestea, ei au plasat-o la vedere, chiar lîngă ușa de intrare a bisericii. Căci, departe de a trăda prin alcătuirea sa iconografică un « anacronism » sau o « confuzie » din partea zugravilor, această originală temă a fost concepută anume pentru a activiza masele și a deveni, astfel, un important sprijin ideologic al politicii antiotomane a domniei.

Vorbind despre semnificația politică a *Asediului*, este interesant să urmărim ce s-a întîmplat cu această temă începînd cu a doua domnie a lui Rareș (1541—1546). Am văzut mai sus că la Arbure (1541) — singurul ansamblu ce ni se păstrează din această domnie — zugravul a eliminat din compoziție atît turcii cît și artileria, o inscripție plasată deasupra imaginii orașului specificînd chiar că e vorba de asediul *persan* din anul 626. (fig. 339). Considerînd lucrurile din punct de

vedere exclusiv iconografic, cercetătorii din trecut au tras concluzia că zugravul de la Arbure ar fi fost singurul din vremea lui Rareş care a înțeles corect momentul istoric la care se referă tema *Asediului*. În realitate însă, modificarea adusă de acest zugrav reprezentării *Asediului* se explică prin împrejurările politice noi în care se desfăşura cea de a doua domnie a lui Rareş. Se ştie că, după marea invazie otomană din 1538 care s-a sfîrşit cu refugiul lui Rareş în Ardeal, voievodul revenise la tron în 1541, prin singurul mijloc ce-i mai rămăsese: împăcarea cu turcii. Or, în condițiile acestei « împăcări » e lesne de înțeles că politica antiotomană — care continua să rămînă în centrul atenției lui Rareş — nu mai putea fi dusă decît cu multă prudență. Este tocmai motivul pentru care tema asediului a fost modificată în aşa fel încît să nu poată da naştere la complicații politice cu Poarta, care, după cum este cunoscut, îşi avea la Suceava trimişii săi. Totodată, pentru a accentua că nu era vorba decît de o schimbare de formă, impusă de necesități de moment şi că *ideea* antiotomană rămînea valabilă în continuare, zugravul de la Arbure a readus în actualitate vestita *Cavalcadă a împăratului Constantin* de la Pătrăuții lui Ştefan cel Mare, zugrăvind-o în interiorul bisericii, unde ocupă un loc important pe peretele de vest al pronaosului.

Dar anii treceau şi, o dată cu moartea lui Rareş (1546), pe tronul Moldovei s-a urcat fiul său mai mare, Iliaş, care a dus, după cum se ştie, o politică turcofilă, sfîrşind chiar prin a trece la mahomedanism. Această nouă agravare a împrejurărilor politice nu a rămas nici ea fără repercusiuni în pictura exterioară a vremii. Căci atunci cînd vărul lui Rareş, mitropolitul Grigorie Roşca, om luminat şi partizan al politicii naționale a fostului domn, a realizat marea sa ctitorie — pictura exterioară a Voronețului — el a fost nevoit să scoată din repertoriul tematic scena Asediului, care, cu toată atenuarea ce i-o adusese zugravul de la Arbure, devenise, în noua situație politică, inoportună şi chiar primejdioasă. De aici înainte, imaginea care reprezentase pentru masele din vremea lui Rareş simbolul suprem, flamura rezistenței antiotomane, nu va mai fi zugrăvită niciodată pe zidurile unei biserici moldoveneşti. Iar *Acatistul*, care, lipsit tocmai de tema ce-i dăduse un sens deosebit, redevenise un simplu imn religios, a fost luat de la locul de frunte, din dreptul intrării în biserică şi plasat pe fațada de nord. Dar în locul Acatistului, ingeniosul ctitor a plasat un număr de imagini care, sub o formă mai ocolită, urmăreau aceeaşi idee: propaganda antimusulmană. Este vorba despre legenda lui Ioan cel Nou, martirizat de tătari la Cetatea Albă, în veacul al XIV-lea şi transformat de biserica moldovenească, în vremea lui Alexandru cel Bun, în sfîntul patron al țării. Despre aceste imagini, însă, vom vorbi la locul cuvenit.

O altă temă majoră a picturii exterioare moldoveneşti este *Judecata de apoi*, desfăşurată, aşa cum am arătat mai sus, pe întreaga fațadă de vest sau, uneori, pe peretele de est al pridvorului. Schema acestei compoziții, conformă, în alcătuirea sa de bază, cu tradiția iconografică bizantină, prezintă semnificative apropieri cu cea utilizată la Athos în veacul al XVI-lea şi în special cu Judecata de la Trapeza Lavrei zugrăvită în 1512, deci anterioară cu două decenii reprezentărilor moldoveneşti. Ținînd seama de legăturile strînse dintre Moldova şi Athos în vremea lui Rareş, putem conchide că tocmai de aici au luat zugravii moldoveni modelul *Judecății*, atunci cînd s-au hotărît să utilizeze această temă în pictura exterioară. Totodată trebuie spus că ei au adus prototipului athonit îmbunătățiri considerabile. Eliminînd elementele

superflue (ca de pildă norii care-i poartă pe cei « buni » spre tronul *Pregătirii*), simplificînd și organizînd mai strîns structura compozițională prolixă a prototipului, meșterii moldoveni au creat, de fapt, din nou această temă, lăsînd posterității un tip de « Judecată » care impune de la prima vedere prin decorativitatea și logica sa constructivă. Tocmai acestea și sînt caracteristicile care l-au făcut pe P. Henry să numere reprezentările moldovenești ale Judecății « printre cele mai reușite din întreaga artă bizantină ».

Toți cercetătorii de pînă acum au atribuit « Judecăților » moldovenești o semnificație pur religioasă. Studiind însă pictura exterioară moldovenească fără a ține seama de condițiile istorice în care a apărut această artă, ei nu au sesizat semnificația profundă a unui procedeu pe care zugravii lui Rareș l-au introdus în tratarea temei Judecății, procedeu care deosebește principial, *în conținutul lor*, reprezentările moldovenești de reprezentările din celelalte țări ortodoxe. Într-adevăr, înregistrînd faptul că în figurarea celor « răi », zugravii au adăugat dușmanilor străvechi ai « dreptei credințe » (Maximilian, Iulian, Arie, Nestorie etc.) și pe cei contemporani (turci, tătari, armeni, latini), cercetătorii au trecut totodată cu vederea faptul, mult mai important, că între cele două categorii de « damnați », zugravii au operat o distincție hotărîtoare. În timp ce celor din prima categorie le-au acordat un spațiu foarte redus, micile lor trupuri abia distingîndu-se pe fondul roșu al șuvoiului de foc al Gheenei, pe cei din a doua categorie, crescuți la dimensiuni impunătoare, i-au așezat în plină vedere, într-un registru special, la dreapta tronului « Pregătirii ». Or, este clar că aici avem de-a face cu o distincție bazată nu pe criterii religioase, ci pe criterii de politică națională, « damnații » din acest registru nefiind alții decît dușmanii direcți ai Moldovei medievale: turcii și tătarii, la care zugravii nu au uitat să adauge pe armeni și latini. E adevărat că în fruntea registrului figurează grupul evreilor. Dar acest grup nu constituie un element iconografic specific moldovenesc. Prezent și în *Judecățile* din celelalte țări ortodoxe și explicabil prin vina capitală pe care o atribuia biserica evreilor, el a fost utilizat de zugravii lui Rareș pentru a arăta privitorilor cît de grele sînt păcatele dușmanilor Moldovei, de vreme ce au fost puși alături de persecutorii lui Hristos. De altfel, e semnificativ faptul că dintre toți damnații acestui registru — văzuți în momentul sosirii lor înaintea tronului Judecății — nu evreii, ci tocmai turcii și tătarii s-au bucurat de atenția specială a zugravilor. O mențiune deosebită merită, din acest punct de vedere, realizarea zugravului de la Voroneț (fig. 344). Nu numai că musulmanii sînt aici mult mai numeroși decît toți ceilalți damnați din registru, dar amplele lor costume, grele de toată bogăția Orientului, au fost lucrate cu atîta strălucire decorativă, încît purtătorii lor au devenit, într-o măsură și mai accentuată decît la celelate monumente, punctul de atracție principal, centrul psihologic al întregii compoziții a *Judecății*. Mai mult, în vreme ce inumerabilele figuri ale drepților au fost tratate schematic și convențional, figurile musulmanilor — și într-o oarecare măsură și ale altora dintre damnați — au fost cu atîta grijă individualizate, încît au devenit adevărate portrete care izbesc prin realismul lor viguros, accentuat și prin introducerea demonstrativă a unei note de caricatură. Această notă, reflex al stării de spirit antiotomane a maselor, contribuie în mod esențial la definirea psihologică a portretelor.

Faptul că în reprezentările *Judecății*, după turci și tătari figurează întotdeauna armenii, este de asemenea interesant pentru că el aruncă lumină asupra unei pagini rămase încă obscură din

istoria social-politică a Moldovei din vremea lui Rareș: atitudinea statului centralizat față de erezii. Într-adevăr, într-o vreme în care voievodul concentra toate forțele țării în vederea luptei pentru apărarea independenței, și în care ortodoxia reprezenta stindardul acestei lupte, e ușor de înțeles că orice erezie constituia, într-o măsură mai mică sau mai mare (în funcție de prozelitismul ei) un factor de subminare a acțiunii de centralizare întreprinsă de domnie. Și astfel, cunoscuta prigoană pe care Ștefan, fiul lui Rareș, a dezlănțuit-o în 1551 împotriva «ereticilor» armeni — prigoană considerată pînă acum ca un fapt istoric inițiat abia în această vreme — nu ne mai apare decît ca izbucnirea violentă a unor nemulțumiri care cunoscuseră o îndelungă acumulare anterioară.

Tot ca o reacție împotriva ereziilor considerate ca factor de subminare a unității și rezistenței naționale se explică fără îndoială și prezența latinilor, care încheie, în unele reprezentări ale *Judecății*, registrul damnaților. Se știe că, în vederea întăririi capacității de rezistență împotriva otomanilor, Petru Rareș a luat o serie de măsuri militare și politice dintre care unele (ca ocuparea Pocuției) au provocat împotrivirea îndîrjită a conducerii statului polonez, care a și luptat apoi prin toate mijloacele pentru înlăturarea voievodului. Or, nu este greu de imaginat că în conflictul moldo-polon clerul catolic din Moldova — conducător spiritual al minorității respective — va fi privit cu o simpatie nu întotdeauna discretă politica regatului de la Nord, ințețind astfel vechile resentimente ale maselor populare și ale domniei, care de două veacuri se deprinseseră să vadă în catolicism un instrument al expansionismului feudalității polone și maghiare.

Profund credincioși, ca toți oamenii evului mediu, moldovenii veacului al XVI-lea credeau și ei cu tărie în viața viitoare, în ideea că va veni o vreme cînd vor fi judecați după felul în care au respectat sau nu preceptele moralei creștine. Dar e esențial de remarcat că pînă în vremea lui Rareș ei nu au simțit nevoia să zugrăvească pe pereții bisericilor lor tema Judecății, mulțumindu-se numai cu ceea ce știau în mod abstract despre asemenea învățătură. Iar cînd au zugrăvit-o, au pre ucrat-o *de la bun început* în așa fel încît ea a devenit, de la prima-i apariție, un puternic instrument de stigmatizare a dușmanilor Moldovei în ochii maselor. Or, faptul că dușmanii Moldovei alcătuiesc, prin felul în care au fost reprezentați, adevăratul centru psihologic al întregii compoziții, constituie cea mai bună dovadă că tema Judecății a fost introdusă în pictura moldovenească — și anume, exclusiv în cea exterioară! — cu scopul precis de a servi politica națională a domniei.

Și astfel, prin semnificația sa, *Judecata de apoi* nu constituie decît continuarea și întregirea firească a invocației pe care o exprimă, după cum am văzut mai sus, *Asediul Constantinopolului* și *Imnul Acatist*, invocație care, în forma sa completă, ar suna după cum urmează: «Așa cum odinioară Fecioara a salvat Constantinopolul de asediatorii persani, tot așa astăzi să-i ajute pe moldoveni să dobîndească victoria militară împotriva cotropitorilor turci; iar pentru fărădelegile lor să nu-i ierte Dumnezeu nici după moarte pe dușmanii și răuvoitorii Moldovei, ci să-i arunce pe toți în focul nestins al Gheenei».

A patra temă majoră a picturii exterioare moldovenești este *Arborele lui Iesei*. Urmărind această temă în arta franceză — în care primul exemplar cunoscut este acel, azi dispărut, de la Saint Denis (1144), E. Mâle a ajuns la concluzia, adoptată apoi de mulți cercetători, că *Arborele lui*

Scanned with OKEN Scanner

Ieseu este o creație occidentală. Însă răspîndirea considerabilă a acestui subiect în arta țărilor ortodoxe din veacurile XIII—XIV, — problemă puțin cunoscută, e adevărat, pe vremea cînd E. Mâle își formula teza sa — cu greu ar putea fi explicată ca pornind dintr-o influență occidentală.

Dar originile îndepărtate ale *Arborelui lui Ieseu* ne interesează mai puțin în paginile de față. Mai important este să știm de unde anume au luat numita temă zugravii moldoveni. În această privință este necesar să observăm că redacția moldovenească a temei — mult deosebită, prin vastitatea și complexitatea ei, de toate redacțiile occidentale și răsăritene din veacurile XII—XIV — prezintă o asemănare izbitoare din punct de vedere iconografic, cu cea utilizată la Athos în veacul al XVI-lea. (Trapeza Lavrei — 1512). Singura deosebire esențială este una de ordin estetic, reprezentările moldovenești fiind incomparabil mai vii și mai decorative decît reprezentările uscate și pedante specifice artei monastice a Athosului. Aceste constatări dovedesc că tema Arborelui a venit în Moldova pe același drum ca și *Judecata de apoi*, adică prin filiera Athosului.

După cum se știe, *Arborele lui Ieseu* ilustra în mintea oamenilor din evul mediu descendența directă a lui Isus Hristos din regii Israelului, simbolizînd prin aceasta legătura dintre Vechiul și Noul Testament. Din trupul lui Ieseu culcat se înalță tulpina *Arborelui*, formată din imaginile suprapuse ale lui David, Solomon, Rovoam, Ozia, Manasia, Iehonia, Maica Domnului și Hristos. Tulpina e străjuită de ambele părți de căpeteniile celor 12 triburi ale lui Israel, suprapuse două cîte două. În spatele lor se întind ramificațiile vaste ale *Arborelui*, cuprinzînd imagini de sfinți și scene din biblie. Mai mult, faptul că de o parte și de alta a Arborelui sînt reprezentați, în două registre verticale, filozofii greci (Socrate, Platon, Aristotel, Pitagora etc.), era menit să arate că venirea lui Mesia au prevestit-o nu numai profeții «poporului ales» ci și mințile cele mai luminate ale antichității păgîne.

Cu ce scop a fost introdusă tema *Arborelui lui Ieseu* în pictura exterioară moldovenească? Este ea oare o simplă lecție de genealogie hristologică sau este purtătoarea unei semnificații mai adînci? Răspunsul la această întrebare, deși l-am putea întrezări de pe acum, cere, pentru a deveni o certitudine, dezlegarea prealabilă a ultimei teme majore a picturii exterioare moldovenești, decorația absidelor. Să trecem deci, mai întîi, la examinarea acestei teme.

Pornind de pe fațadele absidelor laterale, o imensă procesiune de îngeri, prooroci, apostoli, episcopi, sfinți militari, martiri și monahi, rînduiți în mai multe registre suprapuse, se îndreaptă spre axul absidei centrale în care figurează, în dreptul fiecărui registru, cîte o imagine a lui Isus Hristos: *Isus Emanoil*, *Isus pe genunchii Fecioarei*, *Isus pe tron*, *Pruncul pe disc* etc. (fig. 346). Care este sensul acestei ciudate decorații? Este indiscutabil că ea reprezintă — așa cum a remarcat pînă acum numai A. Grabar — o rugăciune. O confirmă de altfel și faptul că în centrul decorației figurează, aproape întotdeauna, însăși tema clasică a Rugăciunii, cunoscută sub numele de *Deisis*: Isus pe tron, cu Fecioara și Ioan Botezătorul de o parte și de alta. Dar chiar și acolo unde această temă lipsește (Moldovița și Voroneț), semnificația de rugă a întregii decorații rămîne neschimbată. Căci important este faptul că sfinții de pe abside sînt reprezentați *convergînd, în gestul tipic al rugăciunii*, spre axul altarului în care, așa cum am văzut, figurează întotdeauna chipul lui Hristos în diverse tipuri iconografice. Așadar zugravii din vremea

Scanned with OKEN Scanner

lui Rareş au desfăşurat pe faţadele absidelor reprezentările de sfinţi nu pentru a da o viziune de ansamblu a « *Bisericii Triumfătoare* » şi nici pentru a-i face pe sfinţi să săvîrşească un ritual liturgic, cum au afirmat unii cercetători, ci pentru a oferi maselor de privitori imaginea unei imense procesiuni în care toţi sfinţii pantheonului ortodox se roagă lui Isus Hristos. Este cea mai grandioasă dezvoltare a temei *Deisis* pe care a cunoscut-o arta medievală.

Dar constatarea în sine că decoraţia exterioară a absidelor reprezintă o rugăciune nu epuizează nici pe departe problema. Întrebarea este ce conţinut de idei exprimă această rugăciune, care este obiectul ei? Am văzut că, departe de a avea o finalitate teologică, marile teme ce decorează faţadele bisericilor din vremea lui Rareş (*Asediul Constantinopolului*, *Imnul Acatist*, *Judecata de Apoi*) exprimă, dimpotrivă, o invocaţie a ajutorului ceresc pentru cea mai gravă şi mai importantă acţiune colectivă a societăţii moldoveneşti din veacul al XVI-lea: apărarea ţării împotriva cotropitorilor otomani. Or, întrucît e de la sine înţeles că *Rugăciunea* absidelor nu poate fi ruptă în chip artificial de restul decoraţiei exterioare şi judecată separat, devine limpede că ea nu reprezintă altceva decît o reluare şi o transpunere iconografică explicită, pe cea mai sacrosanctă porţiune a edificiului (absidele) a însăşi rugăciunii pe care o exprimă temele *Asediului*, *Acatistului* şi *Judecăţii*, în sensul că la această rugăciune sînt aduşi să participe, ca intercesori activi pentru cauza Moldovei, toţi reprezentanţii ierarhiei divine.

Că marea rugăciune a absidelor reprezintă într-adevăr o temă cu caracter militar-naţional, o confirmă de altfel o serie de fapte. În primul rînd, însăşi organizarea interioară a acestei teme, în care unul dintre registre e dedicat în întregime sfinţilor militari şi celorlalţi martiri. Mai mult, Ioan cel Nou, care figurează şi el în acest registru, e plasat nu printre martirii obişnuiţi, adică mai la urmă, ci întotdeauna în frunte, printre marii sfinţi militari, uneori chiar imediat după primul dintre ei, Gheorghe. Această amplasare specială a sfîntului patron al Moldovei arată clar că el era făcut să participe nu la o rugăciune oarecare, ci la o rugăciune cu caracter războinic. (Nu e lipsit de interes să observăm că într-o imagine a oraşului Suceava ce decorează vestita Cazanie a lui Varlaam din 1643, Ioan cel Nou, care apare în centru, ca protector al oraşului, e înfăţişat ţinînd ameninţător, în mîna stîngă, o uriaşă spadă.) O altă confirmare a semnificaţiei militare a decoraţiei absidelor ne-o oferă modul în care au tratat unii dintre zugravi însuşi şirul vertical de imagini din axul altarului, dedicat de obicei numai reprezentărilor dumnezeirii. Astfel, la Homor, în centrul ultimului registru de jos, ocupat de schimnici, apare nu o imagine a lui Isus, aşa cum ne-am fi aşteptat, ci imaginea marţială a arhanghelului Mihail, conducătorul oştilor cereşti, cu sabia în mînă. Cu alte cuvinte: zugravul de la Homor — acel Toma a cărui stare de spirit militantă am mai avut prilejul s-o remarcăm cînd ne-am ocupat de tema *Asediului* — i-a făcut pînă şi pe cei mai evazionişti dintre sfinţi, schimnicii, să se roage în chip explicit pentru o cauză războinică: apărarea militară a Moldovei. Încă mai explicit, dacă se poate spune, este procedeul utilizat de zugravul de la Voroneţ, unde, în axul registrului sfinţilor militari apare, în locul unei imagini a lui Hristos, o imagine a sfîntului Gheorghe (care este de altfel şi patronul acestei biserici). E demn de remarcat, totodată, că tipul iconografic în care e înfăţişat « marele purtător de victorie » (aşezat pe tron cu sabia în mînă) nu constituie decît reluarea imaginii de pe vestitul steag de război al lui Ştefan cel Mare. Nu mai puţin remarcabil este în sfîrşit faptul că dintre cei doi mari sfinţi militari care,

în fruntea rugătorilor din registrul respectiv, se apropie de o parte și de alta de tronul lui Gheorghe, unul este chiar Ioan cel Nou, reprezentat în dreapta tronului — adică pe locul de cinste! — în timp ce Dimitrie a fost plasat în stînga. Se vede din toate aceste constatări că zugravul de la Voroneț a accentuat cît a putut mai mult nu numai semnificația militară de ansamblu a rugăciunii absidelor, ci și rolul deosebit pe care era presupus a-l îndeplini, în cadrul acestei rugăciuni colective, Ioan cel Nou, în ipostaza sa de patron al Moldovei.

Dar caracterul militar-național al decorației absidelor rezultă și din chipul în care a utilizat tema *Deisis* zugravul de la Arbure. Am văzut, atunci cînd ne-am ocupat de reprezentarea *Asediului*, că zugravul de la Arbure, realizîndu-și opera în împrejurările politice mai puțin favorabile din a doua domnie a lui Rareș, fusese nevoit să atenueze înfățișarea ostentativă a acestei reprezentări, eliminînd din ea turcii și tunurile. Am văzut totodată că, spre a compensa această lipsă, el a readus în actualitate, în interiorul bisericii, tema războinică de la Pătrăuți — — *Cavalcada împăratului Constantin* — pe care a zugrăvit-o la vedere, pe peretele de vest al pronaosului. Or, reflectînd un sentiment general al societății moldovenești din evul mediu — acela de a intensifica, pe măsura creșterii primejdiei otomane, acțiunea de invocare a ajutorului ceresc pentru apărarea militară a țării — zugravul de la Arbure a amplificat *Marea rugăciune* a absidelor, adăugînd, pe fațada de sud a bisericii, încă o *Rugăciune*. El a plasat această rugăciune — desfășurată pe un singur registru — în dreapta ușii de intrare în biserică spre a face, în mod simbolic, pandant scenei *Asediului*, zugrăvită în stînga ușii. Mai mult: pentru a scoate net în lumină semnificația războinică a noii *Rugăciuni*, zugravul a alcătuit această temă exclusiv din sfinți militari. Printre acești sfinți figurează iarăși Ioan cel Nou, iar în fruntea lor — caz unic în iconografia bizantină — împărații Constantin și Elena, considerați, după cum se știe, încă din veacul al XV-lea, printre marii protectori ai Moldovei. În fond, această *Deisis* nu e altceva decît o originală transpunere iconografică a vastei *Cavalcade* a lui Constantin, zugrăvită în interior. În *Cavalcadă*, sfinții militari sînt reprezentați pornind efectiv la luptă împotriva păgînității; în Deisis, aceiași sfinți se roagă pentru victorie.

Nu mai puțin interesant e procedeul pe care îl întîlnim la Voroneț. Am spus mai sus că pictura exterioară a acestei biserici a fost realizată în 1547, adică la un an după moartea lui Rareș, din inițiativa vărului său, mitropolitul Grigorie Roșca. Personalitate înaintată și sprijinitor al politicii naționale a lui Rareș, Grigorie Roșca a vrut să continuie și după moartea acestuia propaganda antiotomană prin imagini religioase. Am văzut însă, cu prilejul analizei temei *Asediului* că, realizîndu-și opera de la Voroneț în condițiile domniei filo-turce a lui Iliaș (1546—1551), Roșca fusese nevoit să scoată din repertoriul tematic al picturii exterioare această temă care devenise inoportună și primejdioasă, cu toată atenuarea pe care i-o adusese zugravul de la Arbure. Pentru a compensa însă lipsa, ctitorul a imaginat, fără îndoială cu colaborarea activă a zugravilor, o ingenioasă soluție. Pe porțiunea de fațadă din jurul intrării el a făcut să se zugrăvească, în 12 imagini explicite, legenda lui Ioan cel Nou, sfîntul național al Moldovei: chinurile la care l-au supus musulmanii la Cetatea Albă, moartea sfîntului și ceremonia aducerii moaștelor sale în « slăvita cetate a Sucevei » în vremea lui Alexandru cel Bun. (În aceste scene atrag în mod deosebit atenția persecutorii sfîntului, cu turbanele, iataganele și costumele lor specifice, lucrate cu un remarcabil spirit de observație) (fig. 347). Mai mult:

Scanned with OKEN Scanner

drept deasupra ușii, așadar în centrul ciclului narativ, a fost plasată, simbolic, o *Deisis*. Astfel, *Rugăciunea* tradițională a absidelor se afla — ca și la Arbure — *dublată* de o a doua *Rugăciune* plasată în preajma intrării și menită să sporească rolul unora dintre sfinții intercesori — în cazul de față însuși patronul Moldovei — în acțiunea de invocare a sprijinului ceresc pentru apărarea țării. Iar pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra faptului că sfîntul martirizat de musulmani a fost invocat spre a se ruga pentru victoria moldovenilor împotriva acelorași musulmani, ctitorul a pus să se zugrăvească sub scenele ce alcătuiesc legenda martirului — și ca un comentar al acestora — imaginea demonstrativă a sfîntului Gheorghe călare, ucigînd balaurul. Avem, așadar, a face cu o revenire în alți termeni iconografici, a aceleiași idei, exprimate, după cum am văzut mai sus, și în decorația axului altarului: rugăciunea pe care Ioan cel Nou o face, în ipostaza sa de protector al Moldovei, celui mai mare dintre sfinții militari. Este semnificativ, de altminteri, că imaginea sfîntului Gheorghe, plasată spre stînga ușii de intrare, face pandant scenei care, în dreapta ușii, înfățișează cetatea Sucevei primind cu pompă moaștele lui Ioan cel Nou (fig. 347). Morala politică ce se desprindea astfel din întreaga decorație din jurul ușii de intrare era, deși indirectă, la fel de pilduitoare pentru moldovenii veacului al XVI-lea ca și cea pe care o exprimase, la monumentele anterioare, tema *Asediului Constantinopolului*. În sfîrșit, demn de atenție e faptul că în mijlocul tuturor acestor imagini pline de tîlc, mitropolitul Grigorie Roșca a ținut să-și prezinte — alături de chipul sihastrului Daniil, legendarul îmbărbătător al lui Ștefan cel Mare în lupta-i pentru independență, și totodată părinte spiritual al mitropolitului — propriul său portret (fig. 348). Prin aceasta, ctitorul picturii exterioare a Voronețului arăta în mod explicit maselor de privitori că tot ceea ce spun acele imagini reprezintă propriul său « punct de vedere », îndemnul pe care el îl adresa compatrioților săi de a continua politica națională a lui Petru Rareș: rezistența neabătută împotriva înrobitorilor otomani.

Faptul, dovedit în paginile de mai sus, că o dată cu agravarea pericolului otoman autorii ansamblurilor de pictură exterioară din vremea lui Rareș au sporit considerabil rolul acordat temei *Deisis*, arată cu prisosință că decorația absidelor nu reprezintă, așa cum s-a crezut pînă acum, o misterioasă construcție mistico-teologală, ci o amplă rugăciune cu caracter militar național. Ea constituie de fapt o reluare și o amplificare demonstrativă a rugăciunii pe care o exprimă temele *Asediului*, *Acatistului* și *Judecății de Apoi*, în sensul că la această rugăciune au fost aduși să participe, ca intercesori activi pentru cauza Moldovei, toți reprezentanții ierarhiei divine.

Ajungînd să cunoaștem adevărata semnificație a decorației exterioare a absidelor, devine ușor de înțeles și rostul celei de a cincia și ultimei teme majore a picturii exterioare din vremea lui Rareș, temă a cărei dezlegare am amînat-o anume pînă acum: *Arborele lui Iesei*. Din întregul repertoriu iconografic al creștinătății orientale, această temă era cea mai indicată pentru a exprima o glorificare apoteotică a lui Isus Hristos. Făcînd pandant *Imnului Acatist* care o glorifica pe Fecioară, *Arborele lui Iesei* a fost introdus în pictura exterioară pentru a sprijini, printr-o vastă acțiune de laudă, *Marea rugăciune* a absidelor, adresată lui Isus Hristos. Lămurind pe rînd înțelesul tuturor părților componente, semnificația de ansamblu a picturii exterioare din vremea lui Rareș ne apare cu toată claritatea. Această decorație reprezintă o

grandioasă invocație colectivă, adresată de moldoveni — prin mijlocirea Maicii Domnului, a lui Ioan Botezătorul, a oștilor cerești și a « tuturor sfinților » — Mîntuitorului, pentru îndeplinirea celei mai înalte aspirații a vieții lor: « Dumnezeu atotputernic (așa cum apare el pe tronul ceresc, în axul absidei altarului), care s-a întrupat (așa cum arată imaginea Fecioarei cu Isus pe genunchi) și s-a jertfit (așa cum arată imaginea pruncului pe disc) pentru mîntuirea neamului omenesc, să ocrotească de dușmani poporul Moldovei și să-i dea victoria armată împotriva turcilor cotropitori tot așa cum odinioară, prin mîna Fecioarei, a dat apărătorilor Constantinopolului biruința asupra păgînilor persani. Iar pentru fărădelegile lor să nu-i ierte dumnezeu nici după moarte pe dușmanii Moldovei, ci să-i arunce pe toți în focul nestins al Gheenei ».
Lămurirea semnificației ideologice a picturii exterioare a bisericilor din vremea lui Rareș ne arată cît de departe este această pictură de finalitatea teologală și metafizică pe care i-au atribuit-o cercetătorii de pînă acum, considerînd-o doar o lecție de religie, o introducere în tainele misticii bisericești. Constatăm, dimpotrivă, cît de strîns legată a fost pictura exterioară de viața reală, pămîntească, a maselor populare din Moldova medievală, de gîndurile și nădejdile lor cele mai fierbinți, de dragostea lor de libertate. Cu alte cuvinte: în timp ce pictura interioară a bisericilor a fost lăsată să-și îndeplinească în continuare rolul ei tradițional de educare religioasă a maselor, pictura exterioară a fost imaginată ca purtătoare a unui mesaj eminamente laic.

Să încercăm să retrăim starea de spirit a moldovenilor din vremea lui Rareș; să ne imaginăm mulțimile de oameni de prin tîrgurile și satele țării, umplînd, în zilele de sărbătoare, curțile bisericilor și minunîndu-se în fața spectacolului magnific și atît de nou pentru vremea aceea a fațadelor pictate; să ne imaginăm oamenii de toate vîrstele, țărani, meșteșugari, oameni de-ai domniei dînd cu luare aminte ocol bisericii și strîngîndu-se roată în fața unor scene ca *Asediul Constantinopolului* sau *Judecata de Apoi*; să ne imaginăm marea lor satisfacție, comentariile și apostrofele lor la vederea turcilor doborîți de tunuri și săgeți moldovenești sau osîndiți, alături de tătari, în fața tronului *Judecății*; aceiași turci și tătari care, încălcînd adesea hotarele țării, împrăștiau moartea și focul prin satele lor, tîrîndu-le în robie femeile și copiii; să ne imaginăm toate acestea și vom înțelege imensa popularitate de care s-a bucurat pictura exterioară în masele cele mai largi ale Moldovei medievale.

Semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești o dată descifrată, modul în care a apărut această artă încetează de a mai fi o problemă. Faptul că pictura exterioară exprimă un mesaj politic menit să însuflețească masele în lupta antiotomană arată că ea nu a apărut, așa cum s-a afirmat, prin extinderea formală a unui procedeu decorativ venit din afară sau preexistent în țară, ci pentru că a corespuns unei necesități vitale a societății moldovenești din veacul al XVI-lea. Iar faptul că schema iconografică a ansamblurilor din vremea lui Rareș a rămas riguros aceeași de la primul la ultimul monument, fără a depinde, în alcătuirea sa de bază, de preferințele personale ale zugravilor, arată că toți acești zugravi s-au conformat unui program tematic *dinainte stabilit*. Or, este limpede că acest program nu a fost elaborat din inițiativa bisericii ci — *cu sprijinul bisericii* — din inițiativa domniei, care a văzut în pictura exterioară un puternic instrument de influențare a maselor în scopul realizării țelului principal al politicii sale: organizarea luptei pentru apărarea independenței Moldovei.

E profund semnificativ în această privință faptul că primul monument de pictură exterioară moldovenească (am arătat că acest monument a fost ansamblul, azi dispărut, de la Sf. Gheorghe — Hîrlău) a apărut nu în mediul monastic, ci în mediul laic, și anume chiar la curtea domnească a lui Rareș.

Din a doua jumătate a veacului al XVI-lea nu ni s-a păstrat decît un singur ansamblu de pictură exterioară: cel de la Rîșca, la care mai pot fi adăugate, cu titlu documentar, și urmele de pictură ce se deslușesc pe turla bisericii de la Slatina. Biserica mănăstirii Rîșca, ridicată de Petru Rareș în 1542, a fost zugrăvită de Ștefan Rareș în 1552, la sugestia vestitului călugăr și cronicar Macarie. Pictura interioară a fost în întregime repictată în secolul al XIX-lea. Cea exterioară — retușată și ea pe alocuri și păstrată numai pe fațada de sud (fig. 351) — prezintă însă un interes deosebit pentru că indică o transformare importantă în semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești. Într-adevăr, la Rîșca apare, pentru prima oară în decorația fațadelor, o scenă care, atît prin conținutul ei, cît și prin dimensiunile enorme la care a fost realizată (întreaga absidă de sud), avea menirea să orienteze gîndurile maselor nu spre rezistența armată împotriva cotropitorilor, ci spre purificarea sufletelor în vederea salvării în viața viitoare. Este vorba de *Scara lui Ioan Sinaitul*, sau scara virtuților monastice.
Transpusă în iconografie de călugării bizantini din veacul al XI-lea după cartea faimosului anahoret de la Sinai din veacul al VII-lea, această temă fusese adusă în Moldova sub influența monahismului athonit și zugrăvită într-un colț al pronaosului de la Dobrovăț (1529). Am văzut însă că ea fusese apoi abandonată, nemaiapărînd *nicăieri* în pictura politizată și atît de militantă din vremea lui Rareș. Reapariția ei la mari proporții pe fațadele bisericii de la Rîșca arată că, o dată cu declinul politic și militar al Moldovei și cu scăderea elanului eroic, mentalitatea evazionistă a monahismului ascetic începea să prindă teren și să influențeze puternic și pictura exterioară. Vom vedea însă că această tendință va ajunge la maxima ei dezvoltare în pictura — exterioară și interioară — a Sucevițel, vestita ctitorie a Movileștilor.
Dacă necesitatea politică a fost factorul fundamental care a determinat apariția picturii exterioare moldovenești, nu e mai puțin adevărat că la ideea acestui original gen de propagandă prin imagini s-a putut ajunge cu atît mai ușor cu cît ea a corespuns unei trăsături organice, caracteristice viziunii artistice a poporului român: atracția deosebită spre culoare, spre policromia fațadelor, atît de evidentă, de pildă, în evul mediu, la bisericile vremii lui Ștefan cel Mare. E bine cunoscută comparația care s-a făcut mereu, de la Strzygowski încoace, între pictura exterioară moldovenească și covorul oriental, dorindu-se a se sublinia în acest chip somptuozitatea veșmîntului multicolor al fațadelor pictate. Dar pentru o țară a cărei artă populară și-a cîștigat faima mondială tocmai pentru frumusețea și rafinamentul neîntrecut al țesăturilor (de la covorul oltenesc sau « basarabenesc » (de fapt moldovenesc) pînă la portul popular) este evident că singura comparație firească și justificată nu poate fi decît aceea cu covorul românesc. Căci decorativitatea suplă, luminoasă și optimistă a picturii exterioare moldovenești e principial deosebită de senzualismul adînc și dens al covorului oriental, dar e identică, în esența sa, cu cea a covorului românesc, caracterizat prin exact aceleași însușiri

de bază. Ambele genuri de artă exprimă aceeași viziune coloristică specifică poporului român, același mod de a vedea și organiza mari suprafețe de culoare. Această comunitate de principii ilustrează cu limpezime originile populare ale esteticii picturii exterioare moldovenești, prezentînd o importanță deosebită pentru înțelegerea permanențelor stilistice ale viziunii artistice românești în general, pentru urmărirea istorică și determinarea elementelor, atît de imponderabile dar atît de reale, care formează ceea ce numim specific național. De altfel, forța de viață și strălucirea cu care s-a manifestat talentul popular în prelucrarea temelor străine ce au fost folosite în construirea programului iconografic al picturii exterioare apare cu evidență dacă raportăm realizările meșterilor români la prototipurile lor din arta monastică a Athosului. Așa, de pildă, în vreme ce *Arborele lui Iesei* de la Voroneț sau Moldovița, cu vegetația sa abundentă și plină de seva pămîntului, desfată ochiul ca o grădină înflorită (fig. 345 și 350), *Arborele* de la Lavra Athosului e uscat și posomorît ca un copac în vreme de iarnă. Este diferența dintre o artă dogmatică și închisă în sine și o artă izvorîtă din vlaga și optimismul nestins al creației populare. Cercetătorii au remarcat de multă vreme că culorile, nuanțele și armoniile tonale ce se întîlnesc în pictura exterioară moldovenească sînt, în realitate, cele pe care sensibilitatea artistică a meșterilor zugravi le-au filtrat din mediul natural înconjurător, din verdele pădurilor de brad și al colinelor de iarbă ca la Arbure, din bogăția de culori a florilor de cîmp ca pe absidele Suceviței, sau din azurul cerului moldovenesc, ca la Voroneț. Sînt tradițiile artistice ale aceluiași popor care a transmis din generație în generație, veacuri de-a rîndul, știința neîntrecută a culorilor smulse din natură, a culorilor vegetale și minerale ce fac farmecul țesăturilor naționale. De aici și armonizarea desăvîrșită a picturii exterioare în peisaj; de aici și aspectul feeric al acestor biserici care sticlesc în soare ca niște uriașe chivote de smalț răsărite din iarbă.

Din punctul de vedere al organizării și dimensionării formelor și conturelor, e interesant de remarcat că autorii picturii exterioare au folosit două optici deosebite, în funcție de accentele pe care au urmărit să le pună. Astfel, ceea ce impresionează de la distanță, putînd fi percepute, cu claritate, sînt siluetele larg decupate ale uriașei procesiuni a sfinților de pe abside, subliniind în acest chip, în mintea privitorului, ideea fundamentală a picturii exterioare: Rugăciunea. E remarcabilă de altfel ingeniozitatea cu care cei ce au alcătuit programul picturii exterioare au știut să folosească plastica arhitectonică a absidelor bisericilor moldovenești, cu ritmurile ei verticale de firide și ocnițe, pentru a asigura imensei teme a *Rugăciunii* o amploare care în nici o altă parte a bisericii nu ar fi fost mai potrivită. Căci fiecare siluetă de sfînt e la fel de reușită optic atît ca parte dintr-un întreg, cît și ca imagine izolată, conturată pe fondul firidei sau ocniței respective (fig. 346). La tema *Rugăciunii* se adaugă, impresionante de asemenea prin dimensiunile lor, *Asediul Constantinopolului* și *Judecata de Apoi*, cu dușmanii Moldovei ca figuri dominante. Toate celelalte teme, organizate la dimensiuni compoziționale mult mai reduse, alcătuiesc de departe doar un fond estompat de covor policrom, un cadru optic ce rămîne a fi *citit* foarte de aproape pentru a vedea cum sprijină el, prin implicațiile sale compoziționale, prin argumentele sale iconografice, ideile de bază ale *Rugăciunii*, *Asediului* și *Judecății*. Avînd o finalitate politică pictura exterioară moldovenească s-a lăsat pătrunsă în mult mai mare măsură de folclor și de mentalitatea laică decît pictura interioară, solemnă și dedicată

Scanned with OKEN Scanner

unui scop transcendental: mîntuirea sufletelor după moarte. Tocmai de aceea în pictura exterioară s-au putut manifesta cu strălucire însușiri specifice spiritului popular moldovenesc: umorul și darul povestirii. Așa de pildă, eposul *Facerii*, cu Adam care lucrează pămîntul și Eva care toarce fuiorul, e pitoresc, prin amănuntele și anecdotica sa, ca vorbirea colorată a țăranului, iar diavolul, ori pe unde apare, e văzut cu haz, și uneori ridiculizat, ca în poveștile lui Creangă. Mai adăugînd la acestea elementele de port sau instrumente specifice, care se ivesc mai peste tot: cobza din care cîntă Daved, — în loc de harfă — cușmele pe care le poartă unele personaje etc, putem spune că pictura exterioară moldovenească a reflectat în chip exemplar, atît prin forma și valorile sale estetice cît și prin conținutul ei de idei, viața și sufletul poporului român din evul mediu.

Miniatura Capitolul privitor la pictura moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare și Petru Rareș n-ar fi complet dacă nu am pomeni și despre bogata activitate a miniaturiștilor și caligrafilor. Luxoasele manuscrise moldovenești din această vreme, care împodobesc astăzi nu numai bibliotecile românești dar și multe din marile biblioteci europene nu reprezintă decît ceea ce a scăpat jafurilor, incendiilor și pierderilor de tot felul pe care le-a suportat statul moldovenesc în veacurile sale de decadență, sub jugul dominației otomane. Aceste manuscrise sînt însă suficiente pentru a dovedi locul considerabil pe care l-a ocupat arta cărții în ansamblul culturii artistice moldovenești din veacurile XIV—XVI.

Relevînd amploarea deosebită pe care a cunoscut-o în veacurile XV—XVI activitatea artiștilor cărții, trebuie să amintim, totodată, și constatarea, de mult făcută de cercetători, că în vremea lui Ștefan cel Mare această activitate s-a desfășurat într-o perfectă continuitate a tradițiilor statornicite în prima jumătate a aceluiași veac de vestitul Gavril Uric de la mănăstirea Neamțului, organizatorul școlii moldovenești de artă a cărții.

Singurele reprezentări cunoscute pînă acum în pictura de carte din vremea lui Ștefan cel Mare sînt portretele evangheliștilor din nouă tetraevanghele. La acestea mai trebuie adăugat portretul lui Ștefan cel Mare din tetraevanghelul de la Homor (1473) și, ipotetic, portretul logofătului Ioan Tăutul dintr-un tetraevanghel semnalat, dar încă nestudiat, al episcopiei ortodoxe din Muncacs. În sfîrșit, un portret de evanghelist, desprins dintr-un tetraevanghel din aceeași vreme, găsise cu decenii în urmă Iațimirski la schitul Gorodiște. Despre acest portret însă nu mai avem astăzi nici o știre.

De la primul tetraevanghel (1473) și pînă la ultimul (1504—1507) portretele evangheliștilor reprezintă, din punct de vedere iconografic, reproduceri fidele după prototipurile stabilite de Gavril Uric. Excepție face numai chipul evanghelistului Ioan din tetraevanghelul lucrat de Teodor Mărișescul în 1493, precum și din cel al unui meșter anonim, din 1504—1507. Părăsind tradiția, Teodor Mărișescul și, după dînsul, anonimul din 1504/7, nu l-au mai reprezentat pe evanghelist singur și într-un cadru arhitectonic, ci dictîndu-și textul ucenicului Prohor, în fața unei grote. Întrucît tradiția prototipurilor lui Gavril Uric a fost urmată, așa cum s-a mai spus (p. 193), nu numai de miniaturiștii ci și de zugravii din vremea lui Ștefan cel Mare, între zugravi și miniaturiști existînd, așadar, o strînsă legătură, devine aproape cert că Teodor Mărișescul a adus schimbarea semnalată, după exemplul lui Gavril

Ieromonahul, care introdusese această inovație în pictura murală a bisericii din Bălinești cu puțin timp înainte, în vara anului 1493.

Faptul că atît miniaturiștii cît și zugravii vremii lui Ștefan cel Mare au reprodus cu fidelitate prototipurile create de Gavril Uric nu poate fi interpretat ca o lipsă de imaginație sau de personalitate. Căci dacă ar fi făcut-o dintr-o mentalitate de copiști, atunci se pune întrebarea de ce acești meșteri nu au copiat modelele *la întîmplare*, fiecare după gustul său, din diferite alte tetraevanghele cu miniaturi grecești, slave sau armenești. Nu rămîne decît să admitem că aderența deosebită față de prototipurile create de Gavril Uric în 1429 dovedește, pe de o parte, faima de care se bucura în țară opera acestui mare artist, și, pe de altă parte, existența, în vremea lui Ștefan cel Mare, a unui climat cultural ancorat în niște tradiții locale, moldovenești, foarte puternice.

Din punct de vedere artistic, se remarcă la toți miniaturiștii aceeași știință sigură a meșteșugului, diferențele de calitate datorindu-se doar diferențelor de talent. Și deși nici unuia dintre ei nu le-a mai fost dat să atingă nivelul de rafinament și forță de viață, totodată, atins de Gavril Uric în prototipurile sale, meșteri ca Teodor Mărișescul sau Spiridon au realizat opere care pot sta cu cinste alături de cele ale învățătorului lor comun. Prin soliditatea construcției compoziționale, prin eleganța punerii în pagină, prin dinamismul lor viguros și lărgimea de concepție a desenului, dezinvolt și disprețuitor al amănuntului (fig. 352), asemenea opere constituie culmi ale miniaturii moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare.

Meritorii, fără îndoială, sînt și miniaturile tetraevanghelului lucrat de ieromonahul Nicodim în 1473, tetraevanghel a cărui faimă se datorește, însă, mai ales faptului că închide între filele sale vestitul portret al lui Ștefan cel Mare. Îngenunchiat dinaintea tronului pe care șade Hristos Emanoil alături de maica sa, în rolul de intercesoare, voievodul, în mantie de brocart roșie cu fir de aur, oferă Mîntuitorului tetraevanghelul. Compoziția se menține în ansamblul ei la un nivel onorabil, fără calități ieșite din comun. De reținut este atracția artistului pentru modelarea plastică și pentru atitudinea statuară, după cum se poate bine vedea din modul în care sînt tratate corpul și veșmintele Fecioarei. Acest mod de a vedea este o dovadă elocventă a educării mediului artistic moldovenesc din veacul al XV-lea în spiritul tradițiilor antice, tradiții moștenite la începutul acestui veac prin intermediul picturii paleologe, și asimilate, după cum am văzut, atît de strălucit de Gavril Uric în miniaturile sale din 1429.

Trecînd la celelalte elemente care, independent de prezența sau lipsa miniaturilor, determină împreună valoarea artistică a manuscriselor din vremea lui Ștefan cel Mare: frontispiciile, vinietele, forma inițialelor, a literelor, punerea în pagină, remarcăm că și aici meșterii moldoveni au mers consecvent pe urmele tradiției statornicite de Gavril Uric. Foarte numeroși, lucrînd mult și spornic și introducînd, cu o imaginație nesecată dar stăpînită în limitele bunului gust, o varietate infinită de forme în îmbinarea și dezvoltarea motivelor ornamentale (fig. 353 și 354), ei au dat la lumină în cele cîteva decenii ale domniei lui Ștefan cel Mare un număr enorm de manuscrise de bună calitate și atrăgătoare, purtînd toate pecetea concepției estetice a unei școli originale: școala moldovenească de artă a cărții.

Scanned with OKEN Scanner

În veacul al XVI-lea arta cărții a continuat cu aceeași fidelitate tradițiile veacului anterior. Singura deosebire o alcătuiesc miniaturile. Ele nu mai urmează iconografia prototipurilor lui Gavril Uric, introducînd, de la manuscris la manuscris, tot altfel de redacții în care foarte rar se mai recunosc ecouri ale tradiției veacului al XV-lea, ca de pildă în tetraevanghelul lucrat de ieromonahul Macarie în 1529 pentru Barbovski — portarul de la Sucevița. Construcția compozițională e mai stîngace, mai puțin sintetică, personajele mai stereotipe, atît în expresii cît și în atitudini, modelarea din ce în ce mai deficitară, artistul lunecînd din ce în ce spre aplatisarea volumelor, spre grafism. Este interesant de remarcat, de altfel, că în ansamblul ei pictura de carte rămîne în veacul al XVI-lea sensibil în urma picturii murale, în care artiștii moldoveni au continuat să realizeze capodopere.
Cititorul s-ar aștepta poate să urmeze aici, ca încheiere a capitolului de pictură, un cuvînt-două despre icoanele moldovenești din veacurile XIV—XVI. Dar icoane din această vreme nu se cunosc, cu excepția celor din a doua jumătate a veacului al XVI-lea și care, prin trăsăturile lor estetice, își vor găsi un loc mai convenabil pentru a fi discutate, în volumul al II-lea al lucrării de față, volum ce va privi, printre altele, evoluția picturii moldovenești din veacurile XVII—XVIII. Nu e vorbă, vor fi pictat și moldovenii icoane în vremea lui Alexandru cel Bun, Ștefan cel Mare sau Petru Rareș, dar ele vor fi fost foarte puține, pentru strictele nevoi ale slujbei, căci altminteri tot ar fi mai rămas măcar cîteva, cum au rămas atîtea lucruri din alte ramuri ale așa numitei arte somptuare. Nu e locul să intrăm aici în amănunte, dar explicația cea adevărată este că pînă a nu apărea spre finele veacului al XVI-lea, sub influență rusească, iconostasul «înalt» cu puzderia sa de icoane, moldovenii au fost și rămăseseră mari iubitori de pictură pe zid, pe care au întins-o pînă și pe fațadele bisericilor, pentru chipul zugrăvit pe lemn manifestînd puțină atragere. Nu e dar de mirare că iconostasele vor fi fost, cum avem toate motivele să presupunem, foarte mici — mai mici chiar decît cele din lumea bizantino-balcanică — lăsînd ochiul să cuprindă în toată frumusețea sa unitatea spațiului interior al bisericilor, cu conca altarului liberă și inspiratoare înaintea ochilor. Exact invers s-a întîmplat în epocile mai vechi ale artei ruse: icoanele — marea pasiune a rușilor și obiect de adînci intropatii și trăiri emoționale — au « mîncat » de la o vreme pictura de pe ziduri, adunînd-o toată pe uriașele iconostase, care au devenit astfel gloria veacului de aur a artei medievale rusești, de la Andrei Rubliov pînă în veacul al XVI-lea.

Broderia

Broderia moldovenească din cea de a doua jumătate a veacului al XV-lea constituie una dintre cele mai originale creații nu numai ale artei medievale românești, ci și a întregului orient creștin. Lucrate în mănăstiri, poate și la curtea domnească, epitrahile, dvere, epitafe, poale de icoană, văluri liturgice, acoperăminte de mormînt, bedernițe, orare ș.a. sînt opere care reflectă din plin stadiul de maturitate la care ajunsese și această artă în Moldova vremii lui Ștefan

cel Mare. Unitatea stilistică a acestor opere este evidentă și face dovada existenței unei școli moldovenești de broderie, deși nici o mențiune documentară nu atestă acest fapt. Un neîntrerupt elan creator, specific întregii arte moldovenești către sfîrșitul veacului XV, valorifică, din aproape în aproape, toate elementele tradiționale susceptibile de evoluție, determinînd crearea unor mereu înnoite expresii artistice. În broderie, înnoirile merg mai ales în sensul unei îmbogățiri a tematicii, fapt care se datorează de altminteri strînsei legături a acestei arte cu pictura. Mai mult, desen, compoziție, tipologia figurilor, elemente ornamentale, pînă și unele accente cromatice, sînt toate mărturie a acestei înrudiri. Pictorii care au desenat cartoanele model și artiștii care le-au transpus cu acul pe mătase aveau în aceeași măsură perspectiva unui străvechi fond comun, gustul, sensibilitatea și viziunea artistică acordate unui mediu social și cultural omogen, care, păstrînd respectul pentru valorile tradiționale, rămînea permanent deschis sugestiilor și inovațiilor. Astfel se explică cele două aspecte ale broderiei moldovenești din această vreme. Piese ca epitrahilul din 1464 (Putna), acel cu « sărbători » (Putna) (fig. 355), omoforul nedatat (Putna), frumosul aer din 1484 de la Moldovița (fig. 357) (atît de asemănător iconografic și compozițional cu epitaful de la Rădăuți, azi în colecția mănăstirii Sucevița) păstrează încă trăsături stilistice, chiar unele detalii decorative specifice broderiei din vremea lui Alexandru cel Bun: chipuri viguroase, conture și falduri obținute din linii scurte, puternic marcate, felul lor de tratare amintind de cel din reprezentările de pe ferecături. Simplicitatea compoziției, accentele energice amintesc de pictura din altarul și naosul Voronețului. Repertoriul ornamental este comun miniaturii, sculpturii în piatră și obiectelor lucrate în metal din arta moldovenească contemporană. Trei dintre grupele de broderii, care cuprind — împreună cu acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop — piesele cele mai reușite din punct de vedere artistic, ilustrează deplin evoluția, de la legătura cu lumea bizantino-slavă, la creația specific moldovenească. Aceste grupe sînt următoarele: *epitrahilele* care, cu excepția unuia singur (cel de la Dobrovăț) nu prezintă, în afară de portretele donatorilor, elemente proprii numai artei moldovenești, ele rămînînd legate de ambianța stilistică a broderiei balcanice; *epitafele* care, pe o structură compozițională obișnuită iconografiei bizantino-balcanice, statornicesc un tip de reprezentare a « Plîngerii » care va defini, pentru mai bine de un veac de aci înainte, specificul acestei categorii de piese din arta moldovenească și *dverele*, mărturii tot atît de expresive ca cele mai reușite picturi murale — în a căror familie artistică se integrează vădit — ale sintezei pe care artiștii moldoveni au știut să o realizeze între tradiție și inovație.

De trei categorii — cu « sărbători »; cu figuri-bust încadrate în cercuri sau medalioane; cu personaje în picioare sub arcade (tipul cel mai frecvent) — remarcabile prin armonioasa îmbinare a feluritelor elemente decorative și prin coloritul lor cald și nuanțat, epitrahilele îmbină, într-un echilibru sobru, figurație și ornamentică. Această categorie de broderii poate fi considerată ca reprezentînd o sinteză de elemente comune broderiei liturgice din întreg Orientul creștin. Bogata colecție de epitrahile de la Putna cuprinde totodată o galerie de portrete de o remarcabilă și variată expresivitate. Printre piesele mai originale sînt epitrahilul cu prooroci dăruit de Ștefan cel Mare, soția sa Maria și fiul lor Bogdan, mănăstirii Putna și epitrahilul de la Dobrovăț (fig. 362) cu portretele lui Ștefan cel Mare și soției sale

Maria (Muzeul de Artă al Republicii). Cei 12 prooroci în picioare, din epitrahilul de la Putna, sînt încadrați de arcade semicirculare, sprijinite pe colonete din al căror capitel se înalță, într-o mișcare plină de grație, cîte o semipalmetă. Epitrahilul de la Dobrovăț, ultimul din vremea lui Ștefan cel Mare cu personaje-bust încadrate în medalioane polilobate alcătuite din variante ale palmetei și semipalmetei, reprezintă, o dată mai mult, o formulă nouă în evoluția broderiei, formulă în care rolul ornamentului vegetal a crescut în importanță, cumpănindu-se acum cu elementul figurativ. Cît de vădită este preocuparea artistului de a realiza un portret brodat cît mai expresiv, se vede din asemănarea figurii lui Ștefan cu acea din evangheliarul de la Humor (aci mai artistică însă) și cu portretul ctitoricesc al voevodului din biserica Voronețului (final secol XV).

Epitafele formează o grupă de broderii în care se vădește caracterul monumental al acestei arte din vremea lui Ștefan cel Mare. Cele trei epitafe care ni s-au păstrat, primul datat Putna — 1490, altul Moldovița — 1494 (fig. 357) și ultimul Dobrovăț — 1506 (fig. 358) (numai început pe vremea lui Ștefan cel Mare), sînt unele dintre cele mai desăvîrșite realizări ale genului din întreaga artă medievală românească.

Piese somptuoase, epitafele sînt totdeauna de o impresionantă frumusețe. Pe fonduri de mătase colorată, personajele brodate cu fir de aur și de argint se detașează monumentale în amploarea compoziției, dramatice în intensitatea concentrată a atitudinii, gestului, chipului. Această concentrare a elementelor esențiale, ca și rigoarea geometrică a compoziției, constituie trăsături caracteristice epitafelor moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare. După cum raportul între drepte și curbe dă naștere unui ritm vizibil pînă în detalii, raportul între compoziție și fond generează ritmul larg, amplu, al ansamblului. Acest ritm, simetria atitudinilor, proporția perfectă a personajelor sînt toate elemente care contribuie să confere epitafelor caracterul lor monumental. Cu excepția stelelor de aur care simbolizează — ca și în pictură — spațiul ceresc, nici un element decorativ nu vine să întrerupă sobrietatea și concizia figurației. Inscripția liturgică și formula de donație formînd chenar, ca și simbolurile evangheliștilor în colțuri, sînt specifice epitafelor moldovenești din această vreme.

Aspectul cel mai original și care relevă a doua trăsătură stilistică a broderiei din a doua jumătate a veacului al XV-lea — calitatea poetică — sînt cele patru dvere de la Putna: Înălțarea — 1484, Adormirea Maicii Domnului — 1484 (fig. 359), Răstignirea — 1500 (fig. 361) și Buna Vestire — fără dată (fig. 360).

Personajele înalte și subțiri, cu capul mic și mîinile cu degete lungi, mișcarea avîntată sau concentrată, toată numai nuanțe, rafinata eleganță a liniilor, coloritul cald și nuanțat, înrudesc aceste broderii cu cel mai artistic ansamblu din pictura epocii, Bălineștii. Nici o broderie liturgică din această vreme nu ajunge la varietatea de expresii, la intensitatea de viață, la plenitudinea de mișcare ce animă grupurile din dverele reprezentînd *Înălțarea* și *Adormirea Maicii Domnului* și nici la grația de o atît de tainică suavitate, de o atît de deplină armonie a *Bunei Vestiri*. În secolul al XV-lea pictura de la Bălinești, în cel de al XVI-lea pictura de pe fațadele sud și est de la Arbure constituie, împreună cu aceste patru dvere și cu acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop, una din cele mai desăvîrșite expresii ale frumosului artistic din cîte a putut da arta românească medievală. Toate piesele au un

355. Putna.
Epitrahilul cu «sărbători».
1480.

Scanned with OKEN Scanner

356. *Putna. Acoperămîntul Mariei de Mangop.*

357. *Moldovița. Aer, 1484.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

360. Putna. Dveră.
Buna Vestire.

361. Putna. Dveră.
Răstignirea, 1500.

362. Dobrovăț. Epitrahil.

Scanned with OKEN Scanner

363. Putna. Adormirea Maicii Domnului. 1510. (Dveră dăruită de Bogdan, fiul lui Ştefan cel Mare (detaliu).

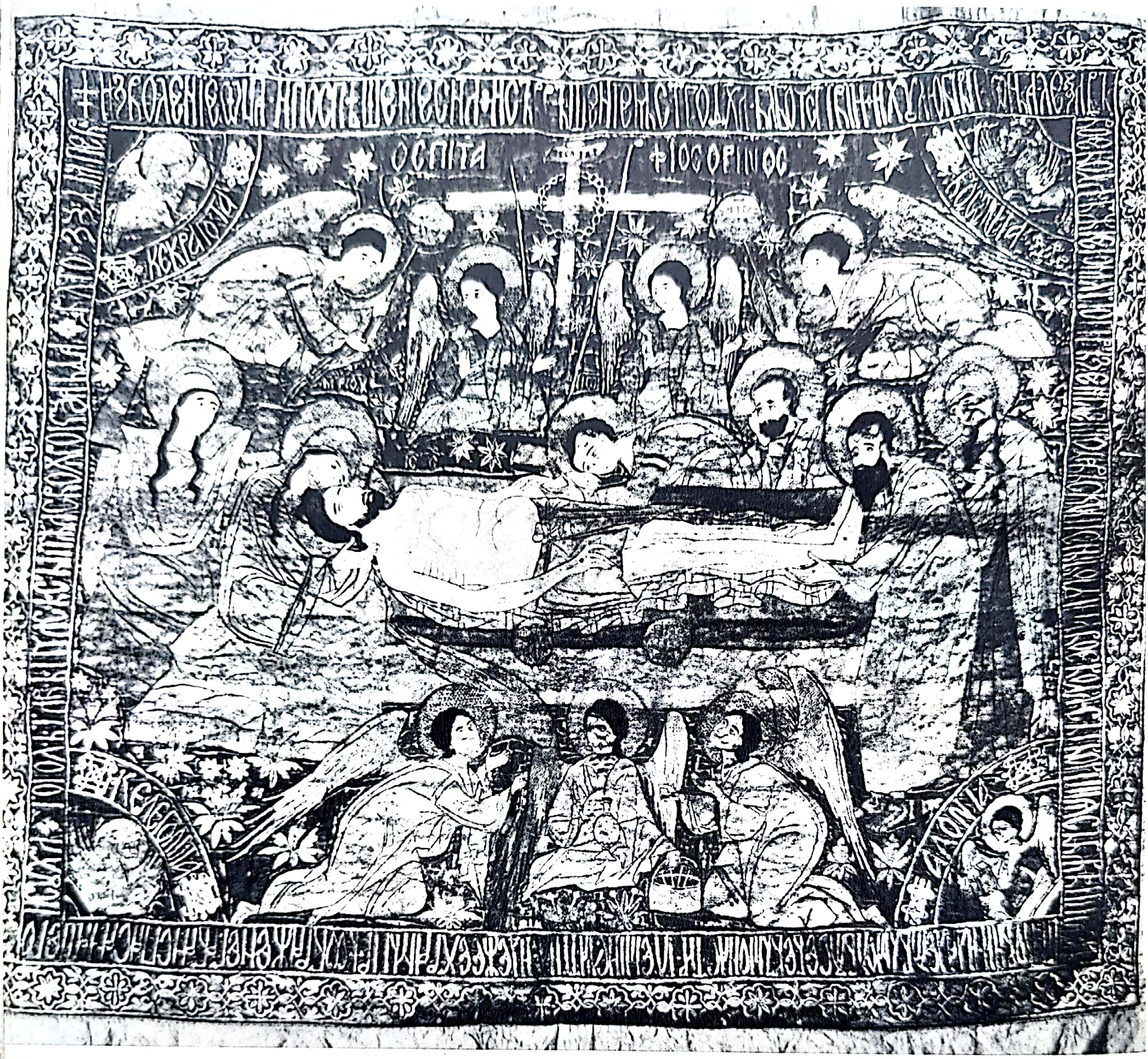
Scanned with OKEN Scanner

364. Putna. Epitaf, 1516.

365. Putna. Dveră, 1510 (detaliu)

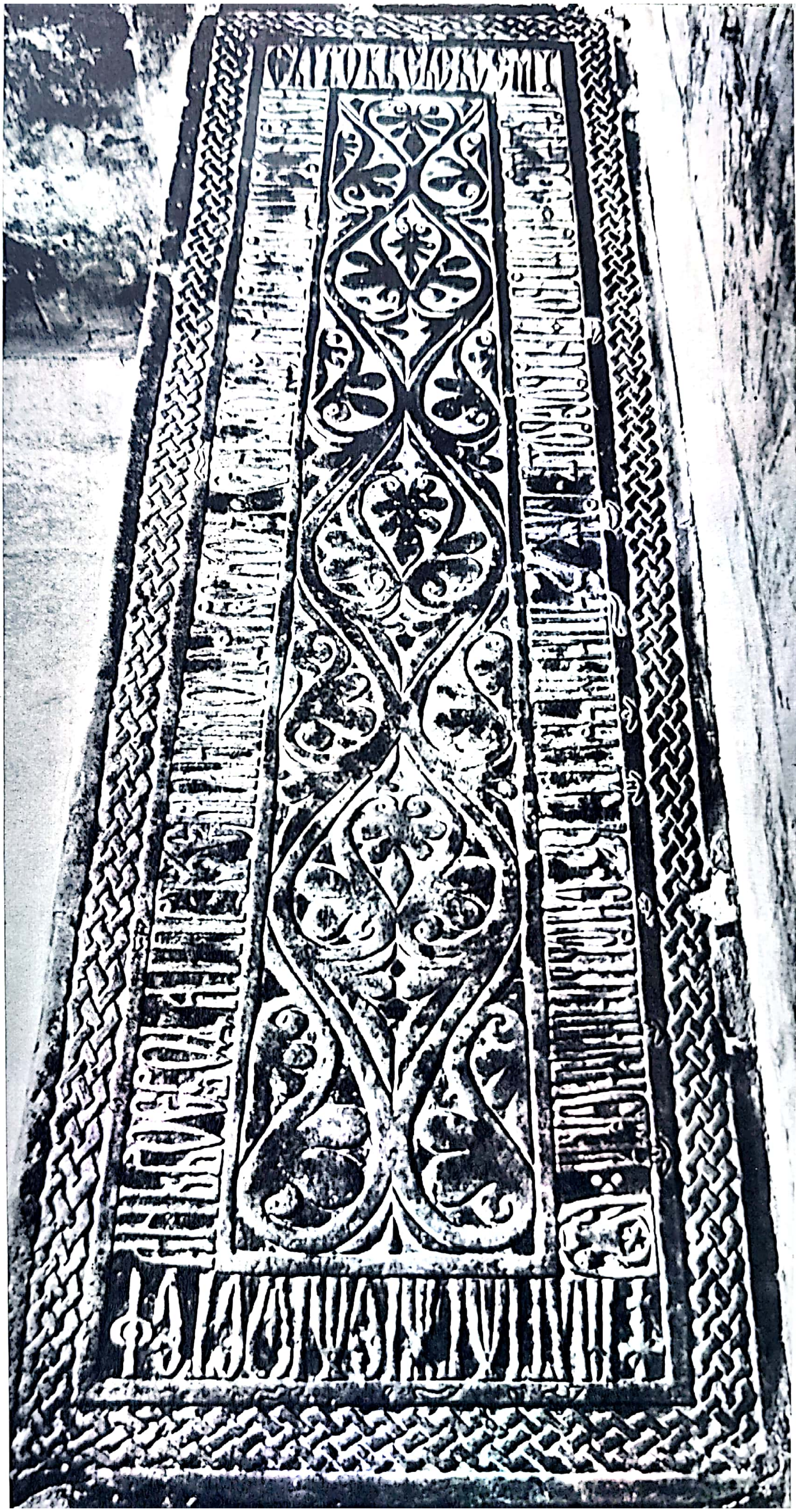
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



366. Slatina. Epitaf.

Scanned with OKEN Scanner



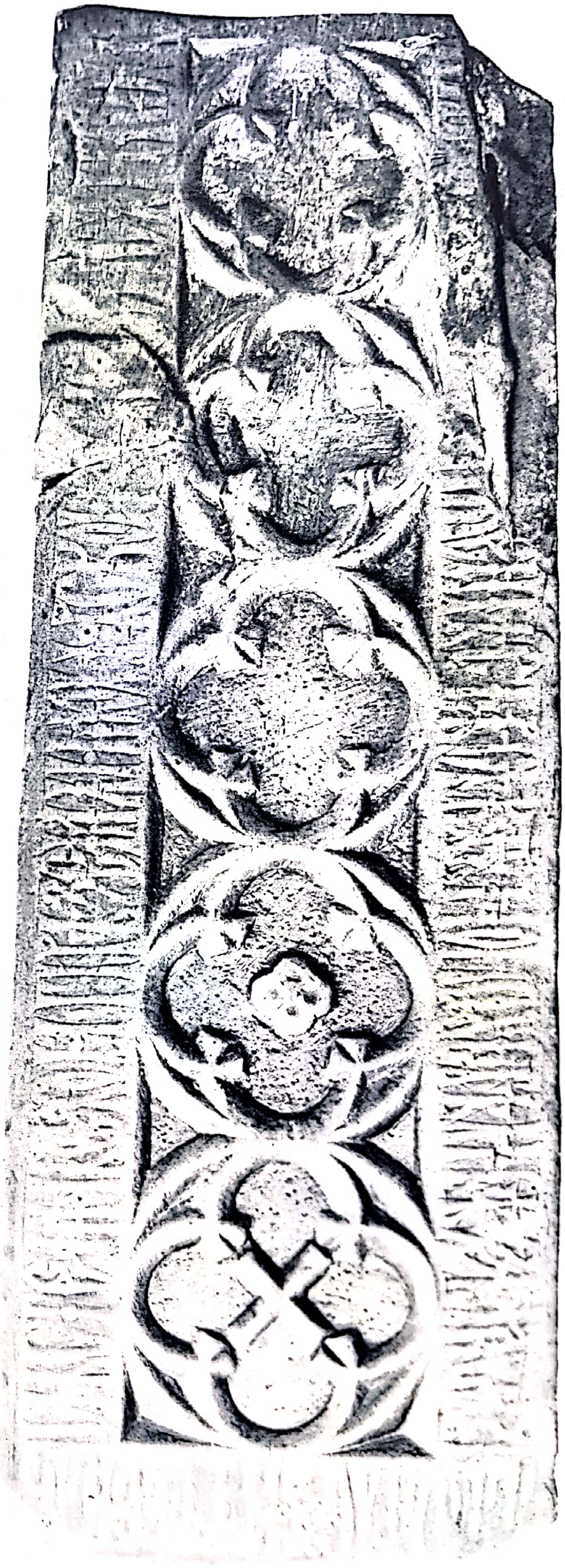
367. Rădăuți. Piatră de mormînt pusă de Ștefan cel Mare.

Scanned with OKEN Scanner

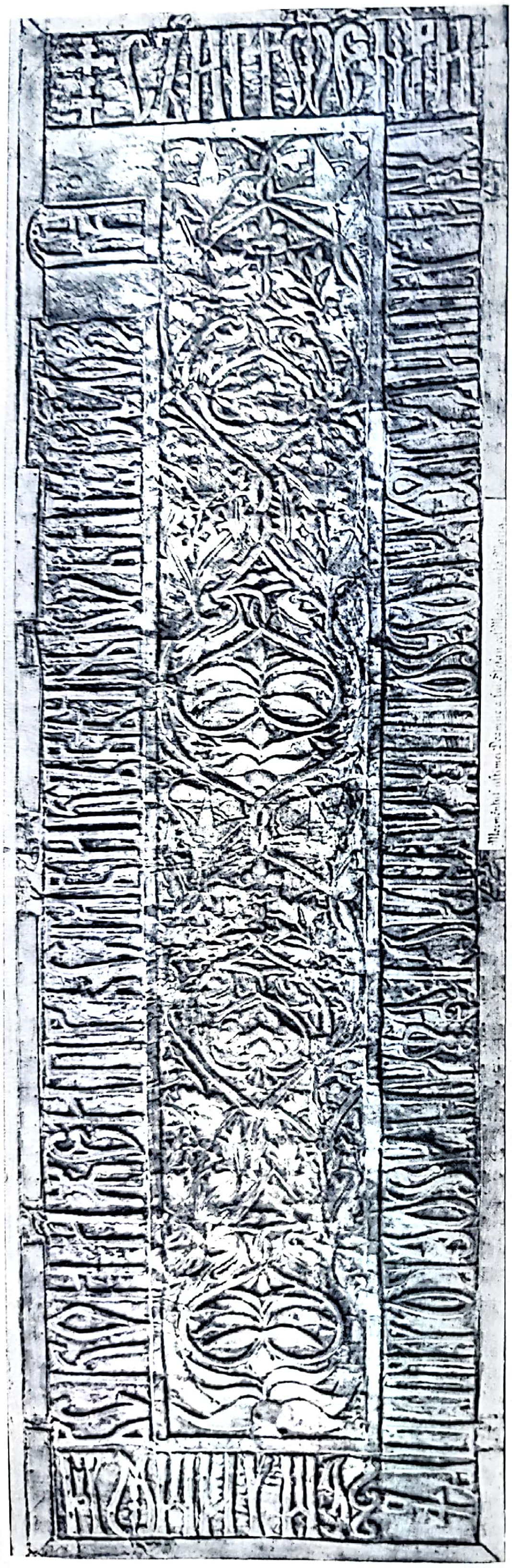
368. Bacău.
Piatră de mormînt.

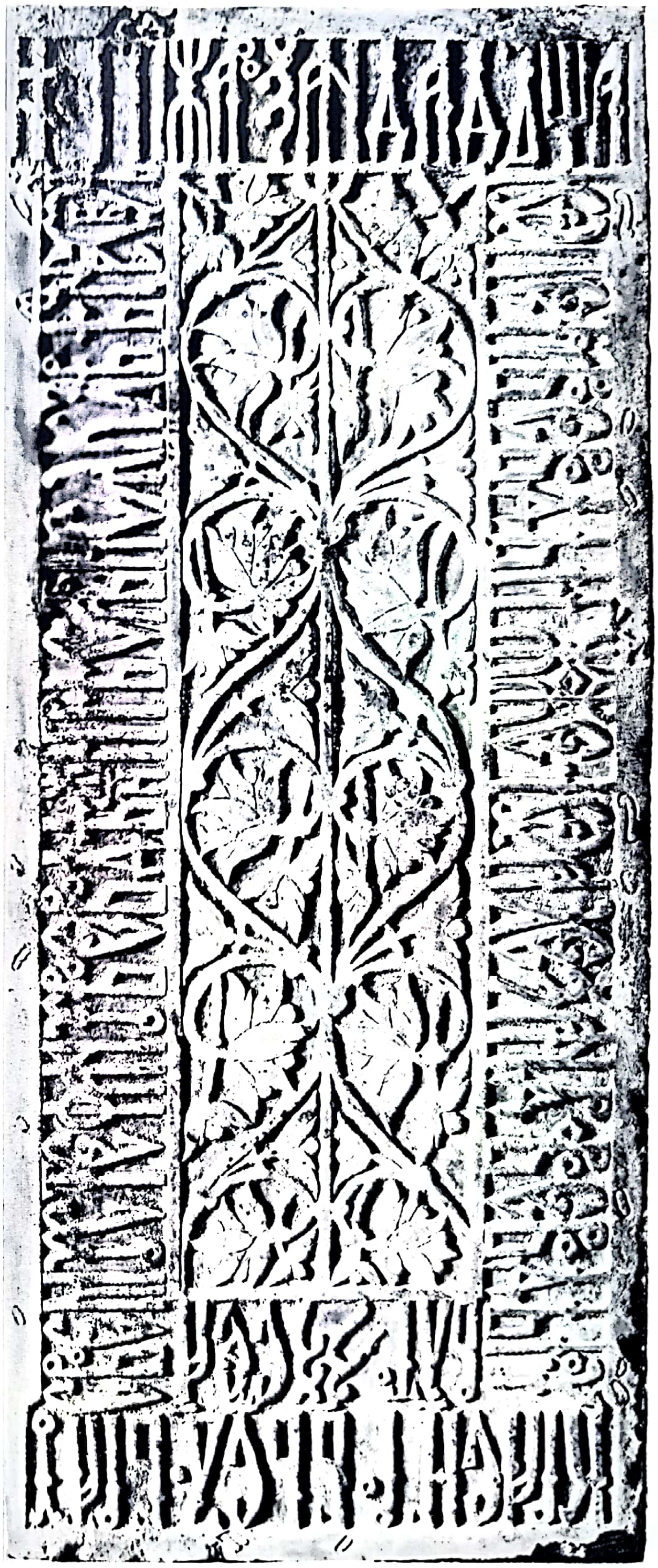
369. Putna.
Piatra de pe mormîntul Mariei Voichița.

370. Putna.
Piatra de pe mormîntul lui Ștefan cel Mare.

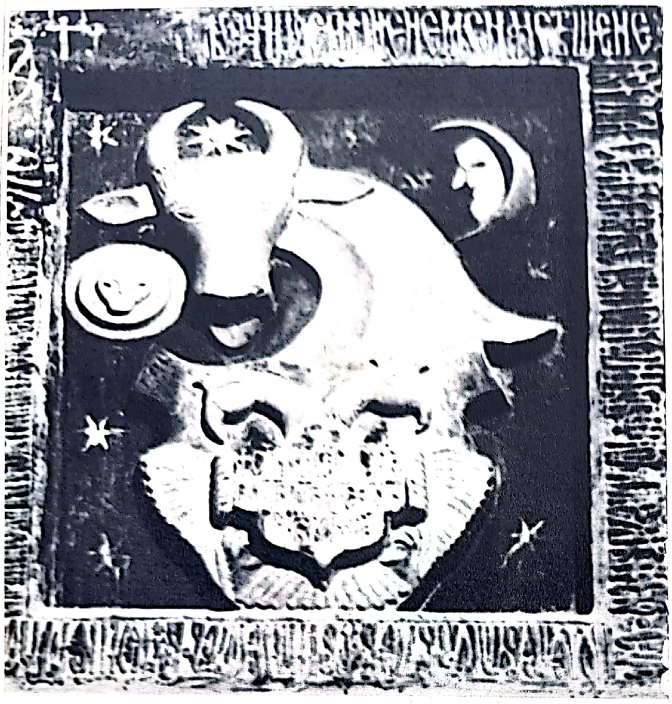


Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner



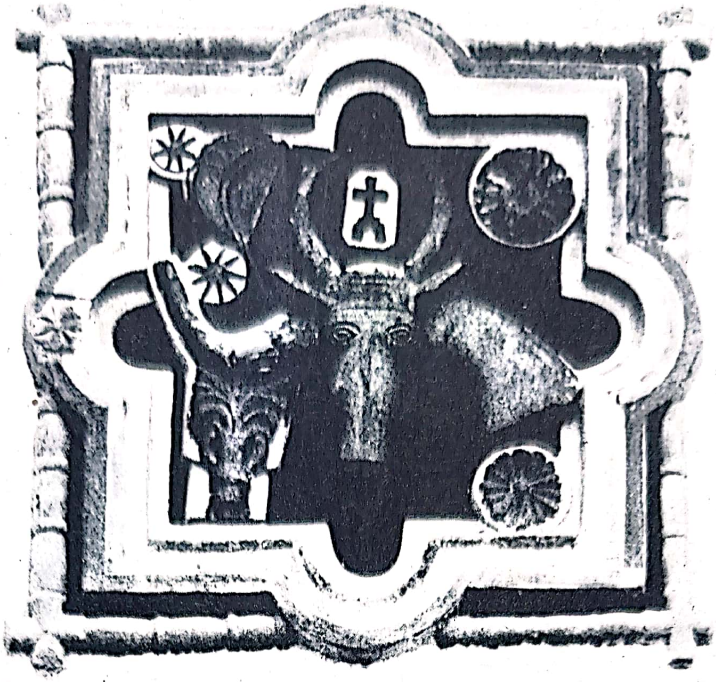
371. Putna. Stemă.

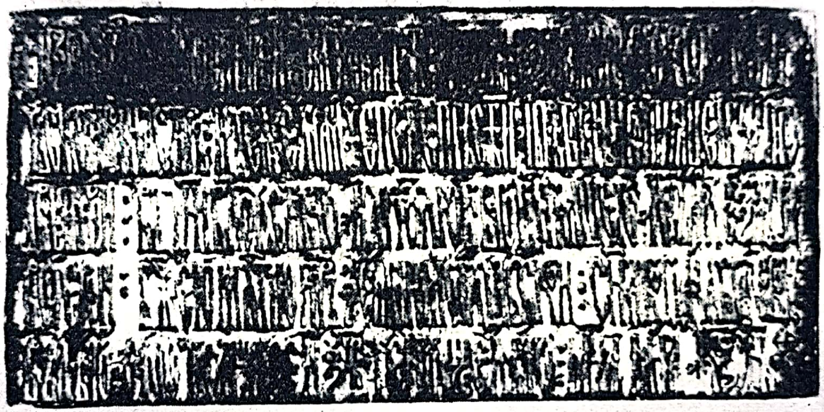
372. Suceava. Stemă.

373. Probota. Stemă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

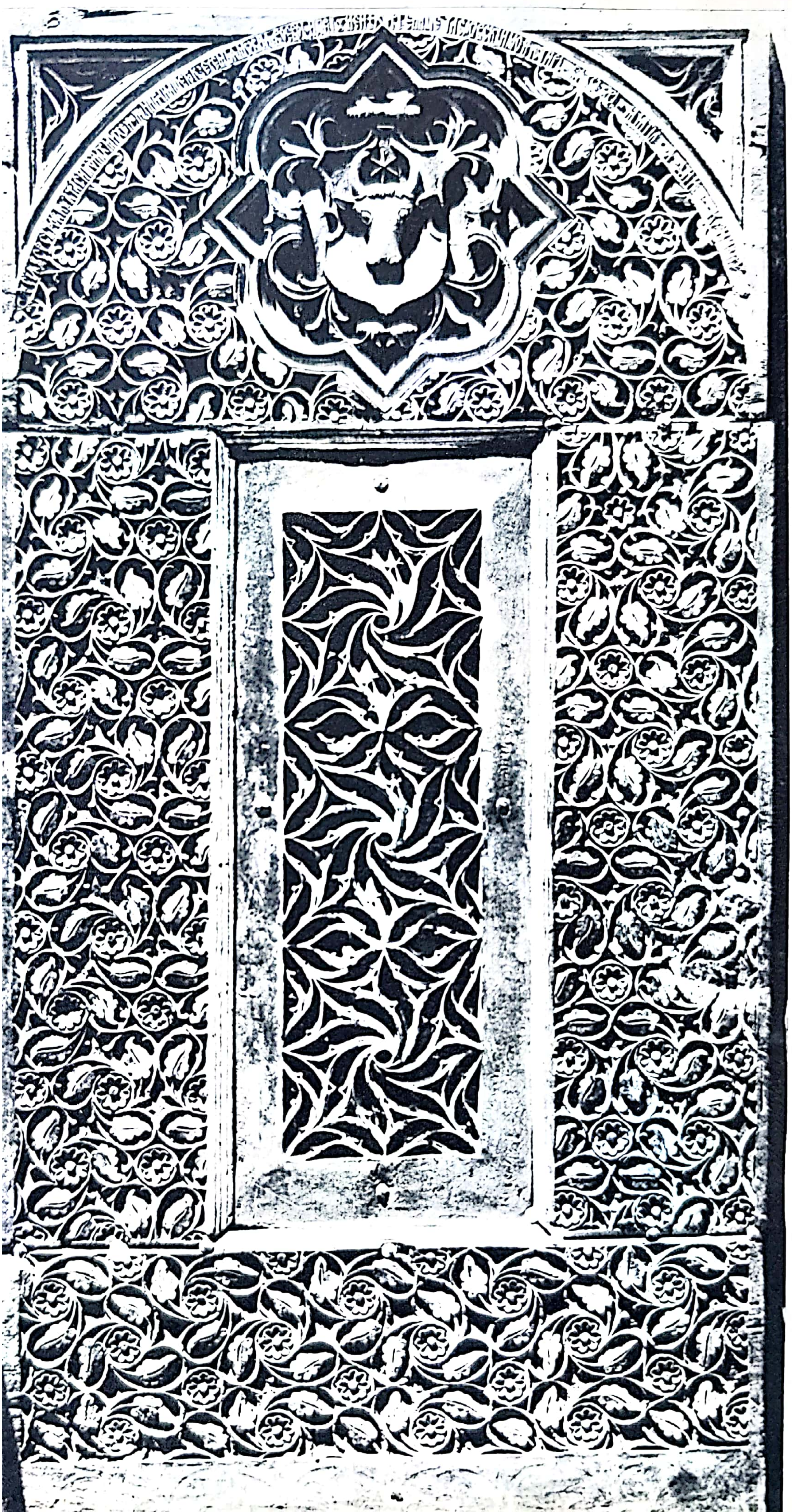




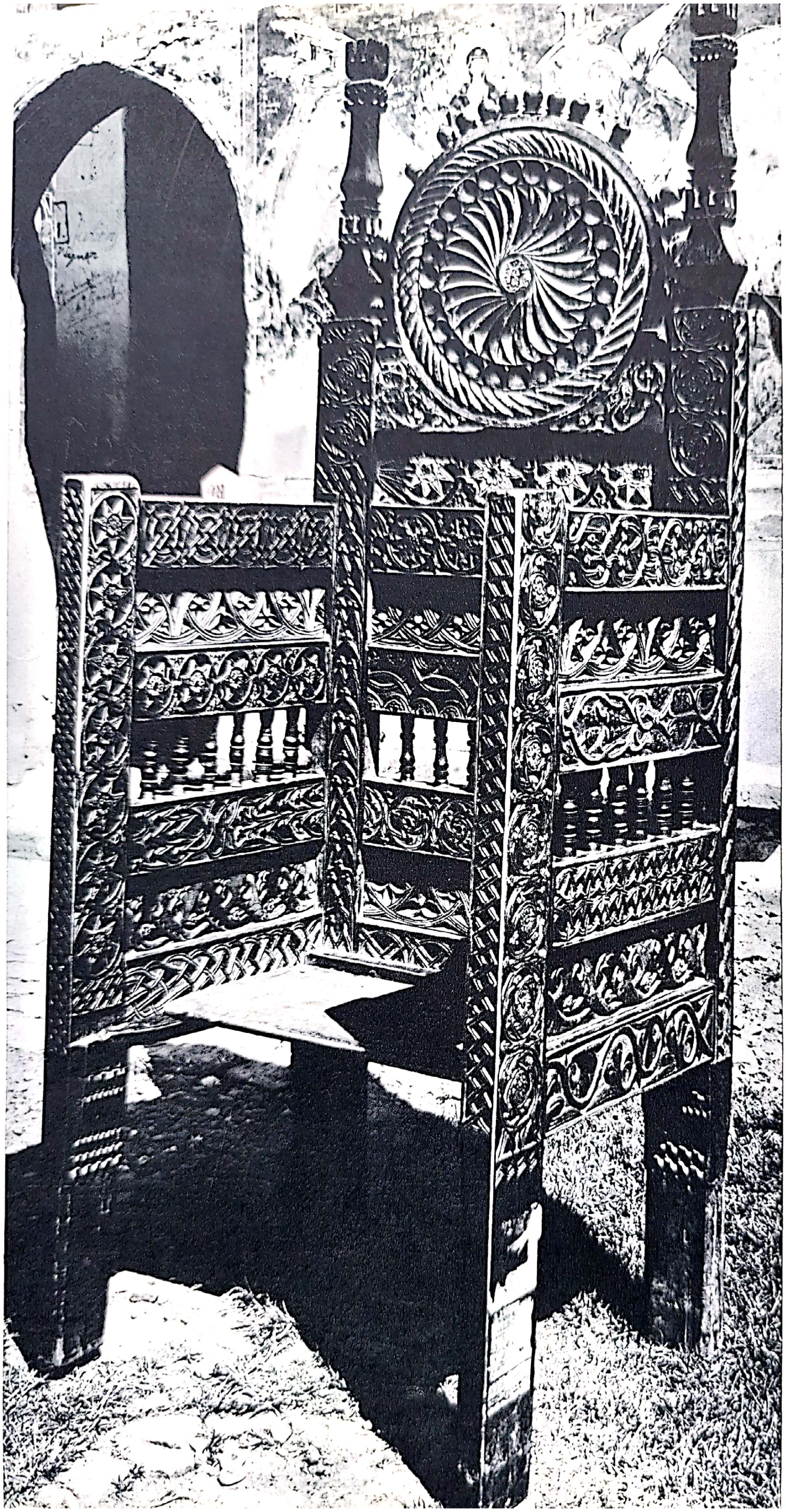
374. *Bistrița. Stemă.*

375. *Tazlău. Ușă. 1596.*

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

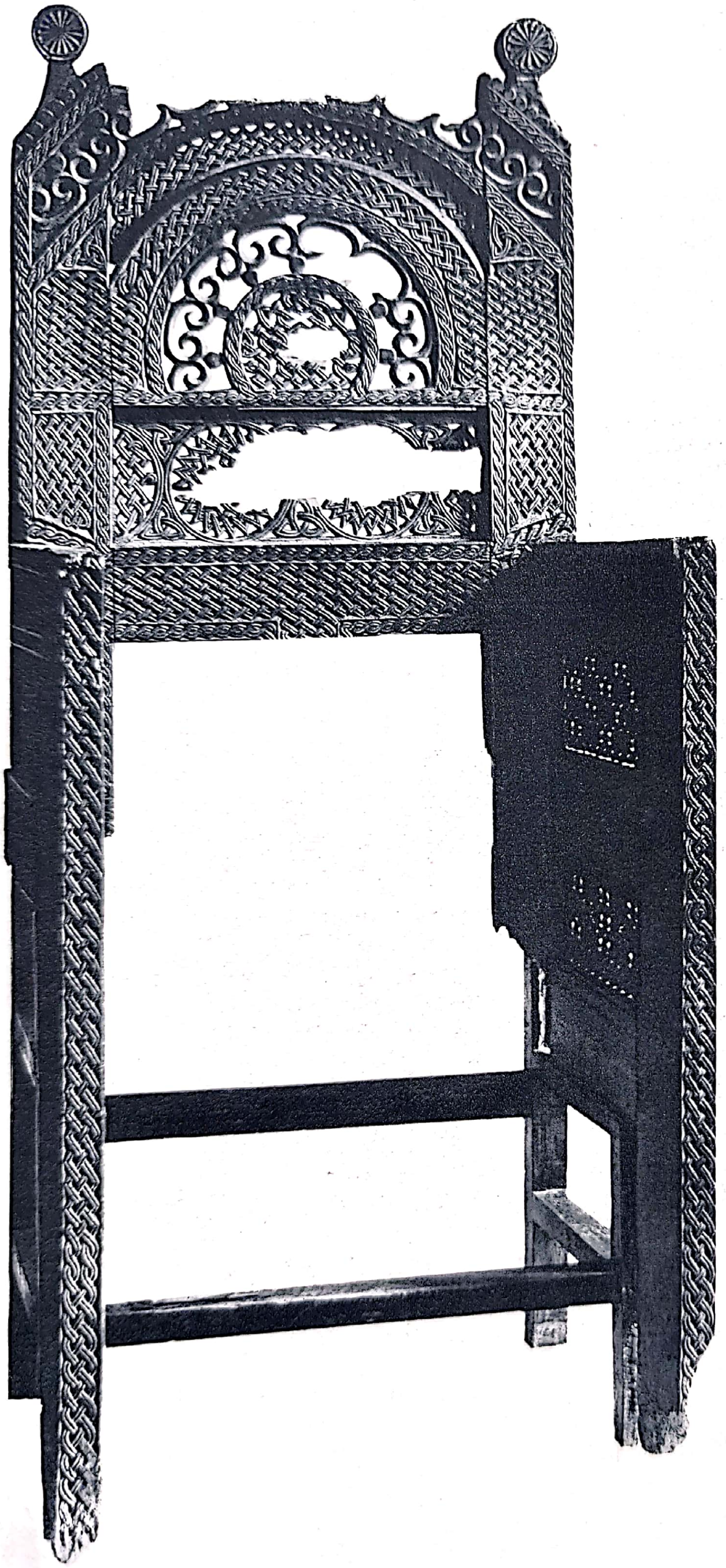


376. Moldovița. Jilț.

377. Moldovița. Jilț (detaliu).

Scanned with OKEN Scanner

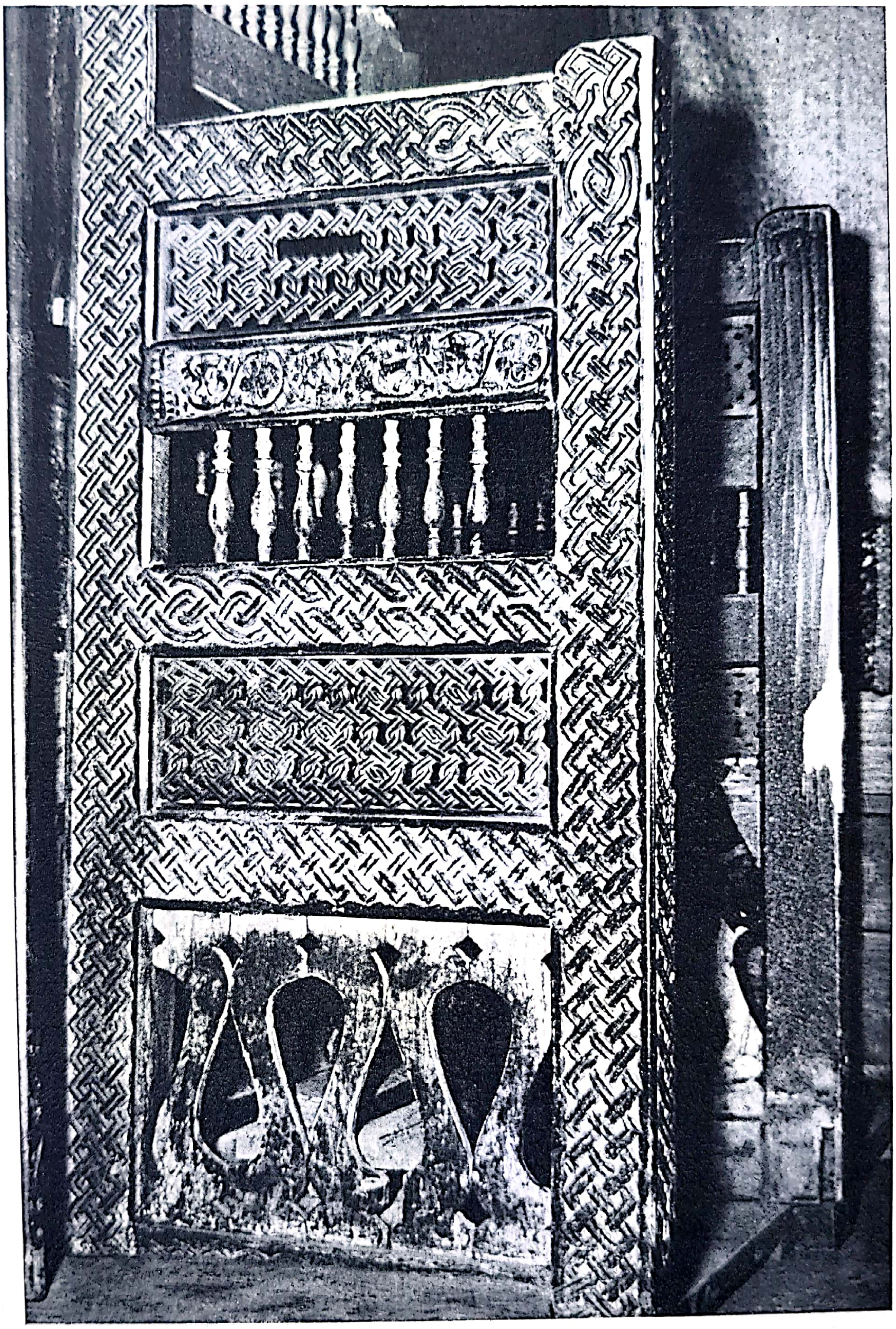
Scanned with OKEN Scanner



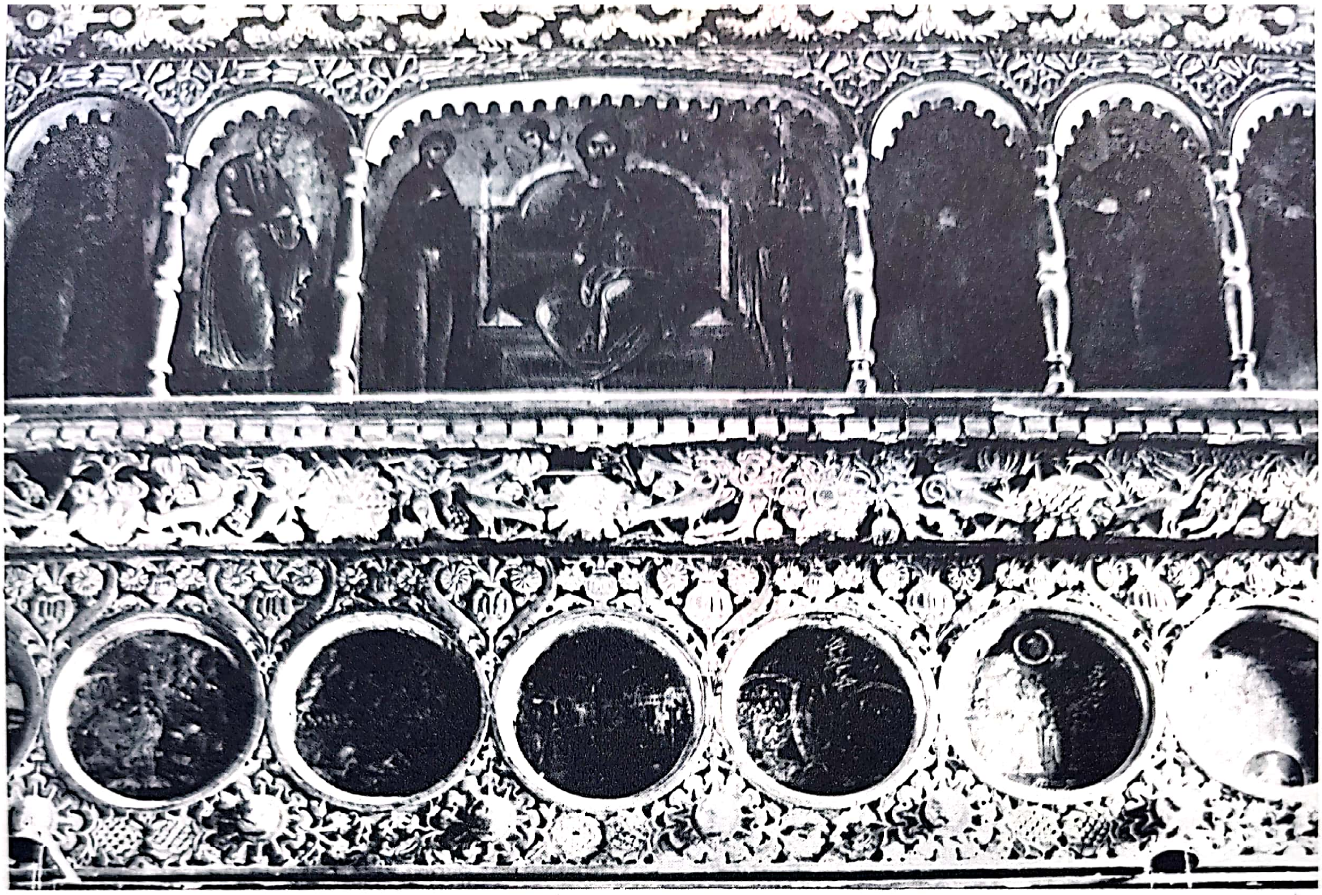
378. *Probota. Jilț.*

379. *Voroneț. Jilț.*

Scanned with OKEN Scanner

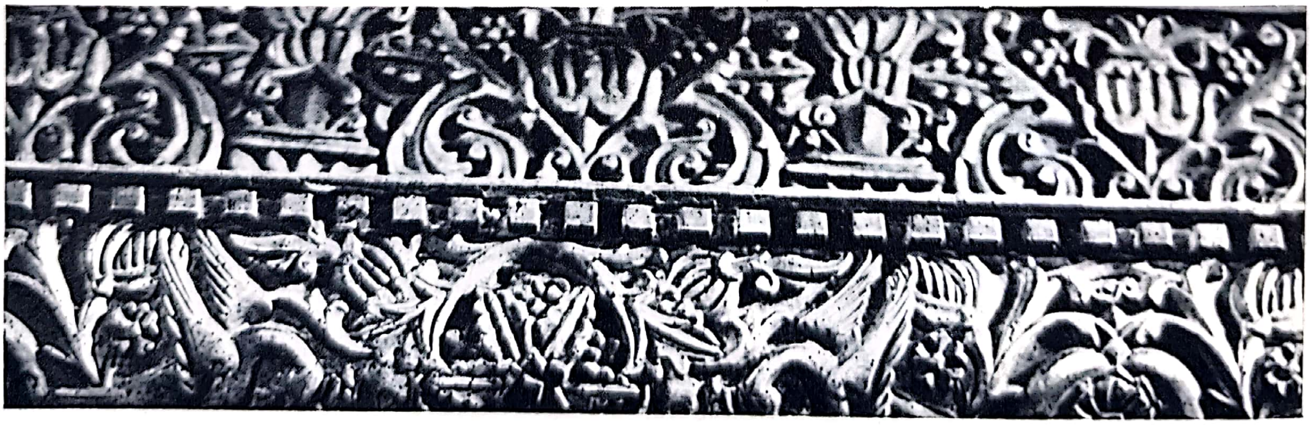


Scanned with OKEN Scanner



380. Moldovița. Iconostas (detaliu).

381. Homor. Iconostas (detaliu din arhitravă).



Scanned with OKEN Scanner

382. Homor. Ferecătură de tetraevanghel, 1487.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

383. Homor.
Ferecătură de tetraevanghel.
1487. (Verso).

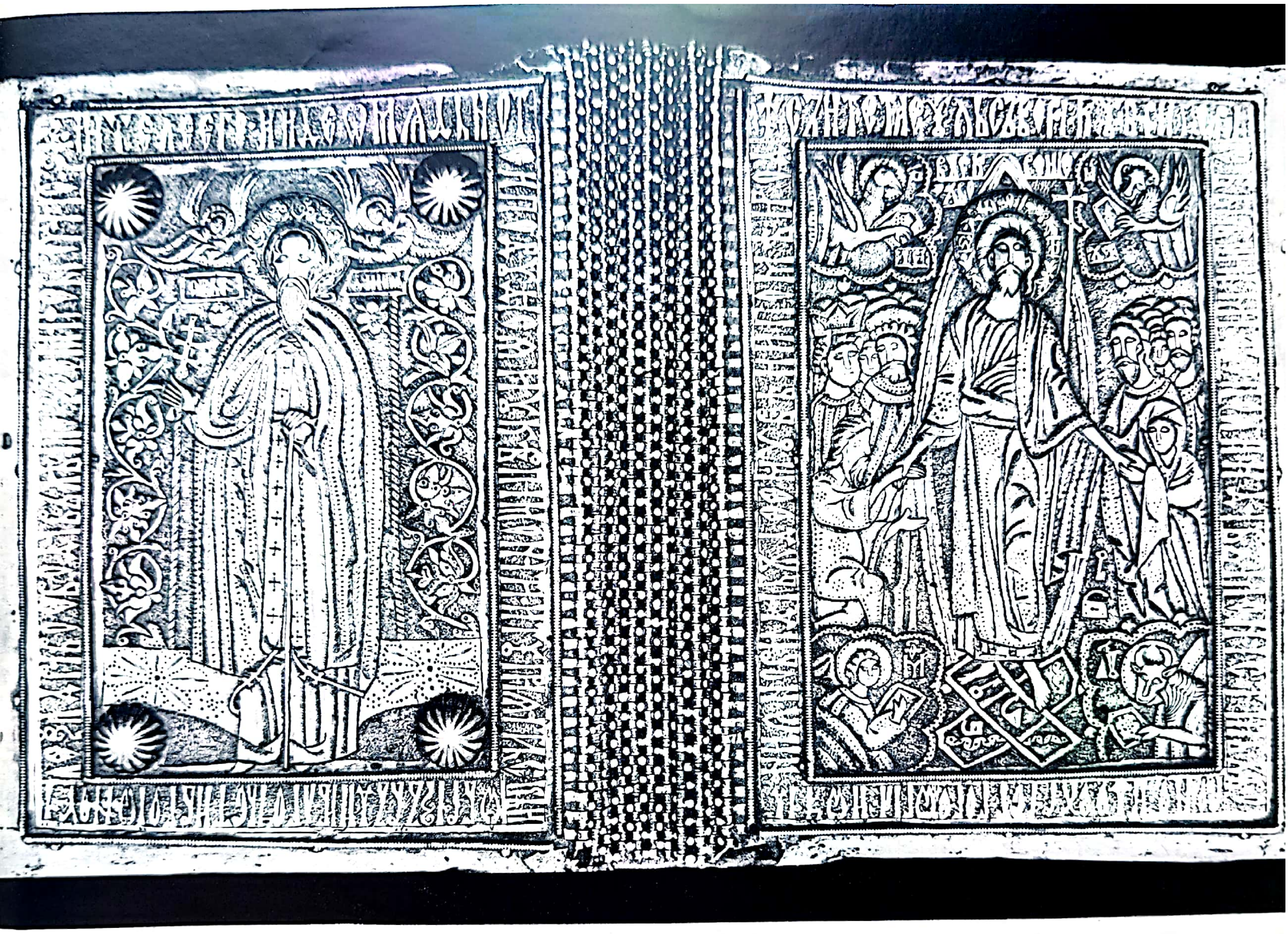
384. Neamț.
Panaghiar dăruit de Ștefan cel Mare.
1502.

Scanned with OKEN Scanner

385. Putna.
Cădelnița de la Ștefan cel Mare, 1470.

386. Putna.
Ripidă dăruită de Ștefan cel Mare.

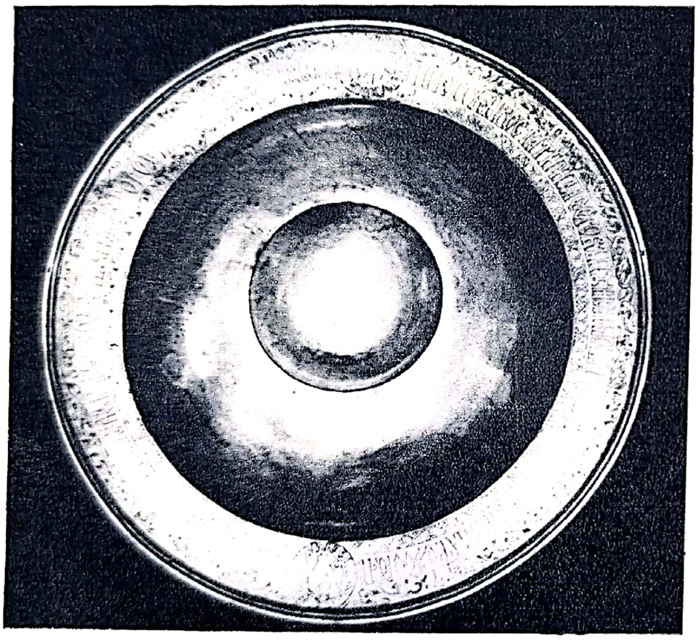
Scanned with OKEN Scanner



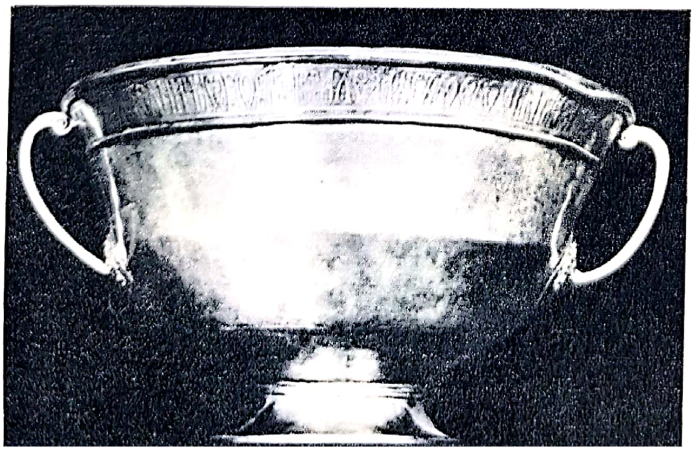
387. *Voroneț.*
Ferecătură de tetraevanghel, 1557.

Scanned with OKEN Scanner

388. Agapia. Panaghiar.

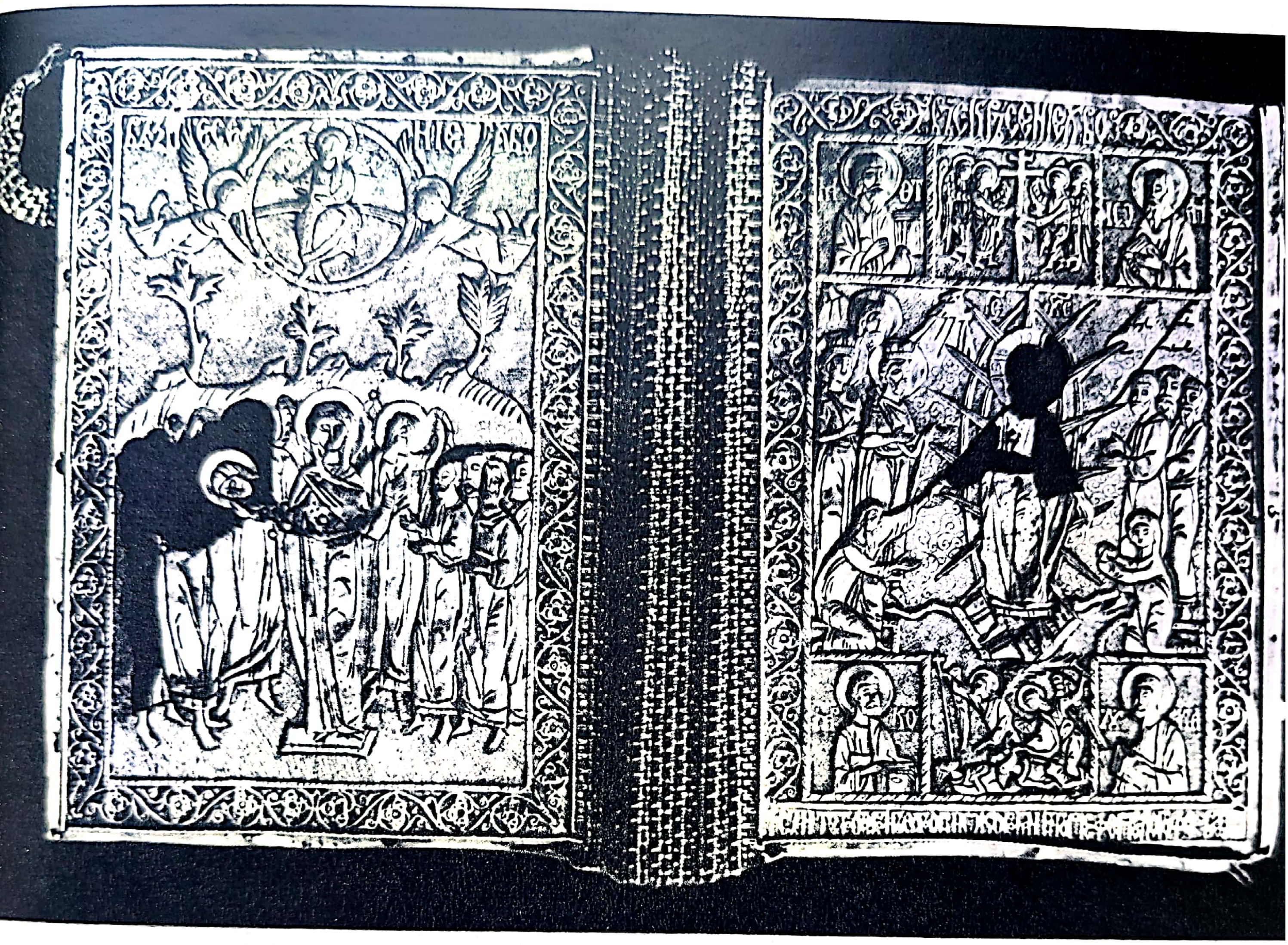


389. Putna.
Blidul dăruit
de Alexandru Lăpuşneanu, 1567.



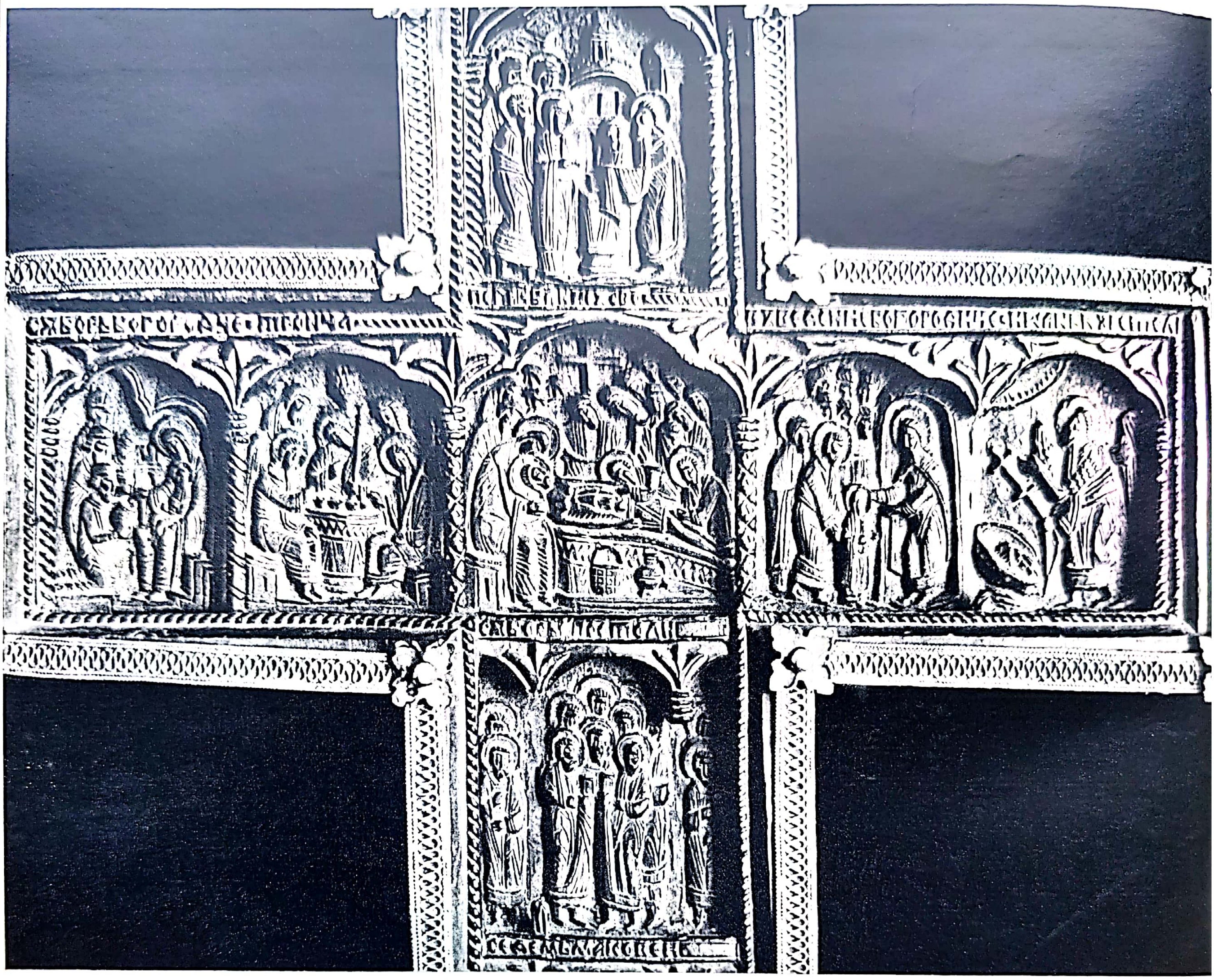
390. Putna.
Cristelniţa dăruită
de Alexandru Lăpuşneanu, 1567.

Scanned with OKEN Scanner



391. Ferecătura tetraevanghelului de la Grigorie Ferie, 1553.

Scanned with OKEN Scanner



392. Slatina.
Cruce ferecată dăruită de Alexandru Lăpuşneanu, 1561.

Scanned with OKEN Scanner

îngust chenar marginal, format dintr-un motiv decorativ vegetal, încadrat în împletituri geometrice, motiv pe care-l regăsim atît pe pietrele de mormînt, cît și formînd frontispiciile secundare și mici ale manuscriselor, sau decorînd, mai rar, e adevărat, piese de argintărie. Este vrejul meandric, alcătuind împletituri, ovale, cercuri, între care sînt așezate — trasate felurit — semipalmete și palmete. Decorația simplă, aerată, ocupă loc puțin, accentul cade pe grup, pe personaje, pe acțiune.

Caracterul narativ al dverelor se accentuează, față de epitafe. Iar valorificarea fiecărei nuanțe a mișcării le deosebește de expresia laconică a epitafelor. În locul spațiului ceresc nelimitat, pe care se profila compoziția acestora din urmă, întîlnim, în dvere, un spațiu pămîntesc cu peisaje, elemente de arhitectură: ziduri de incintă, turnuri de cetate, portaluri. Importanța acestor piese în evoluția artei medievale moldovenești stă în integrarea unei acțiuni cu caracter religios, în ambianța « istorică » a lumii pămîntești. Ca și în pictură, această integrare se va intensifica și amplifica în secolul al XVI-lea în așa măsură încît va putea sluji la exprimarea — în semnificația ansamblurilor picturii exterioare — a unui întreg program politic și cultural al Moldovei (v. capitolul despre pictura exterioară).

Aceste dvere reprezintă creația unui mediu artistic de mare cultură care a contribuit în mod esențial la reușita sintezei artei moldovenești a epocii. Nu știm nici în ce loc, nici de către cine s-au executat aceste opere de artă. Poate că, în răstimp de 16 ani, munca aceluiași mare și inspirat artist s-a devotat acestei creații. Dverele sînt, în orice caz, rezultatul aceluiași atelier. Similitudinea de tehnică, de viziune cromatică, identitatea de stil, justifică, în aceeași măsură ca și concepția în reprezentarea figurației, această ipoteză. Deși compoziția iconografică aparține de veacuri lumii ortodoxe, deși subțirile chenare sînt un factor comun broderiei de tradiție bizantino-slavă, interpretarea artistică este atît de puternic originală, încît ea conferă acestor piese unitatea și unicitatea unui stil.

Atît caracterul epic cît și cel pictural al dverelor va fi preluat și dezvoltat de broderia moldovenească din veacul al XVI-lea.

Acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop (fig. 356), descendentă a Paleologilor, a doua soție a lui Ștefan cel Mare, terminat în 1477 (păstrat azi în Muzeul mănăstirii Putna), este unica piesă de acest fel din Moldova celei de a doua jumătăți a veacului al XV-lea. Frumusețea ei simplă și esențializată ne duce cu gîndul la lumea poetică a Orientului. Doamna, reprezentată în mărime aproape naturală, poartă coroană și veșmînt de mare aparat, din brocart somptuos; chipul îi este încadrat de podoabele din care unele fragmente au fost găsite în mormîntul ei deschis în secolul al XIX-lea. Cu ochii închiși, cu mîinile pe piept, solemnă și liniștită, figura Mariei de Mangop, stilizată ca într-un desen extrem-oriental, apare de o încîntătoare feminitate. Arcada trilobată în care ea se încadrează, ca și unele detalii de ornamentică, sînt elemente decorative obișnuite în broderia bizantino-balcanică. Simțul monumentalului, atît de evident în solitudinea impresionantă a personajului, precizia amănuntelor de costum, simplicitatea atitudinii, culorile calde, pastelate, într-un acord de calitate aproape muzicală, sînt trăsături ce definesc și stilul dverelor. Acest portret monumental, cu calitățile sale de concizie a expresiei, de acord al cromaticii, de mare putere evoca-

Scanned with OKEN Scanner

toare, deschide drumul portretisticii brodate — care se va dezvolta într-o altă viziune stilistică însă — de la mijlocul veacului al XVI-lea și pînă în cel de al XVII-lea.

Apariția unei asemenea opere nu este desigur rezultatul întîmplător, datorat creației singulare a unui mare artist. La reușita acestui portret monumental au contribuit nu numai experiențe anterioare, nu numai practica mînuirii subtile a liniei și culorii, nu numai remarcabilul simț al monumentalului și al decorativului, ci și asimilarea unei mari tradiții artistice, interpretată și adaptată în cadrul unei societăți de înaltă cultură, care își închegase propria ei viziune artistică. În acest portret se oglindește sinteza pe care artiștii moldoveni au știut s-o realizeze între o artă de mare tradiție și viziunea artistică proprie Moldovei.

Cu toată deosebirea, de tehnică și chiar de reușită artistică, dintre reprezentarea Marinei de pe epitrahilul lui Alexandru cel Bun și cea a Mariei de Mangop, de pildă, subtile elemente artistice le înrudesc: același limpede și funcțional traseu al liniei, aceeași simplitate monumentală a ansamblului compozițional, aceeași eleganță a formelor definesc — în lumina unei poetici specifice — ambianța creatoare a societății moldovenești.

După cum cele patru dvere de la Putna transpun în broderie calitatea epică și nuanțarea cromatică a picturii, acoperămîntul de mormînt al Mariei de Mangop sugerează atmosfera nobil omenească în care sînt tratate figurile de sfinți în pictură, atît de des investiți și ei cu o subtil nuanțată calitate lirică.

Dintre toate piesele de broderie ce s-au păstrat din a doua jumătate a veacului al XV-lea în Moldova, epitrahilele sînt cele mai bogat ornamentate. Comparată cu ornamentica pictată, cu cea sculptată pe pietrele funerare, chiar cu motivele de pe discurile de ceramică ce se găsesc pe fațadele monumentelor, elementele decorative de pe aceste broderii confirmă unitatea stilistică a artei moldovenești din timpul lui Ștefan cel Mare.

Sînt folosite *patru sisteme* decorative și anume: *sistemul zoomorf* (capul de leu și dragomul) frecvent și în broderiile balcanice; *sistemul geometric:* împletituri, romburi, cruci, etc., și el foarte frecvent în toată broderia de tradiție bizantină și specific Munteniei secolului al XVI-lea; *sistemul floral* și cel *vegetal*, acesta din urmă reprezentat prin diferite interpretări ale palmetei așezată de o parte și de alta a unui vrej meandric, specific Moldovei. Ornamentele nu încarcă broderia, nu solicită privirea mai intens decît personajele reprezentate. Nici unul din aceste sisteme ornamentale nu este folosit cu preferință, specificul decorației constînd tocmai într-o alternanță, în așa fel realizată, încît să evite atît monotonia repetiției, cît și insistența asupra unui accent unic. Totdeauna ornamentul rămîne în broderia moldovenească a epocii un element subsidiar figurativului.

Importante în reușita decorației sînt punctele folosite de artiștii brodeuri Ele nu sînt foarte felurite, dar utilizarea lor cu desăvîrșită cunoaștere a efectului decorativ creează impresia de mare varietate. Uneori, se variază pe fond, atît punctul, cît și direcția lui. Această tehnică nu are un scop pur ornamental, ci și un rol precis în obținerea efectelor plastice. Lumina prinde diferit pe această monocromă alternanță de puncte, jocurile de umbră-lumină ce se obțin detașează într-un ușor relief atît valorile cromatice cît și detaliile decorației. Personajele sînt brodate cu linii subțiri, cursive, cu un punct egal, mai mare sau mai mărunt,

Scanned with OKEN Scanner

după cum o cere conturul sau suprafața ce trebuie brodată. Chipul, atitudinea, traseul figurilor, toate obținute din linii liniștite, corect separate sau îmbinate, prezintă același caracter concis, redus la esențial, specific ansamblului creației artistice moldovenești a epocii.

Dacă între prima și a doua jumătate a secolului al XV-lea se poate urmări ușor evoluția pe care broderia moldovenească o parcurge de la etapa inițială, încă puternic marcată de lumea artei bizantino-balcanice, la aceea care reprezintă un stil specific Moldovei, în ansamblul pieselor din epoca lui Ștefan cel Mare nu se mai poate vorbi de o evoluție propriu-zisă. Ceea ce definește acest gen de creație artistică, în decurs de 50 de ani, este permanența procesului de sinteză, căci acordul major al creației moldovenești nu se mulțumește niciodată cu simpla însumare a unor premise comune lumii balcanice; el creează un limbaj propriu, cu ajutorul căruia se definește și stilul broderiei din epoca lui Ștefan cel Mare.
Am încercat să conturăm trăsăturile artistice specifice fiecărui grup de broderii analizate. Care sînt însă cele comune ansamblului de broderii din epoca lui Ștefan cel Mare? Ele ar putea fi definite astfel: echilibrul între « subiect » (înțelegînd prin aceasta atît figurația cît și ornamentul) și fond (indiferent dacă este sau nu brodat); precumpănirea figurativului față de ornamental; minuțiozitatea execuției; nuanțele pastelate ale culorii. Îmbinînd monumentalul cu narativul într-un echilibru care nu exclude mobilitatea necesară precizării accentului cerut de specificul fiecărui gen în parte, corespunzînd integral rostului lor simbolic, fără să îmbrace vreodată haina abstractă a misticismului, broderiile moldovenești reflectă — ca și pictura din a căror artă se inspiră cu evidență — momentul social și climatul cultural în care au luat naștere. Căci dacă din porunca voievodului care își înzestra ctitoriile cu mereu alte opere de artă și în numele căruia s-a scris pe un număr atît de mare de monumente și obiecte de artă formula dedicatorie: « . . . Io Ștefan voievod, din mila lui Dumnezeu, domn al Țării Moldovei, fiul lui Bogdan voievod am făcut . . . pentru mănăstirea sa . . . în anul . . . ziua . . . », au putut lua naștere, una după alta, cu o impresionantă continuitate și putere de înnoire, lucrări de o atît de remarcabilă calitate artistică, este pentru că dîndu-se artiștilor — țărani, tîrgoveți, monahi — prilejul să-și manifeste puterea creatoare, ei au îmbinat într-o unitate desăvîrșită propria lor tradiție și experiență artistică, folosită de veacuri în arta populară, cu arta pe care le-o punea la dispoziție bogăția creației bizantine și de tradiție bizantină, creație care, de mult asimilată, intrase la rîndu-i în patrimoniul artistic al poporului român.

Pe temeiul premiselor stilistice desăvîrșite la sfîrșitul veacului al XV-lea, broderia își continuă — înnoindu-l — drumul evoluției sale, creînd o nouă fază în care accentul cade pe narațiunea valorificată, în piesele cele mai reprezentative, de numărul mare al personajelor în mișcare, de o compoziție bogată în care elementul decorativ joacă un rol mult mai important decît în trecut. O altă caracteristică a broderiilor din această vreme este caracterul lor pictural, obținut prin tratarea detaliilor figurației cu fire bogat colorate, variat nuanțate, care împletite cu firul de argint și de aur și detașate pe fondul colorat, dau ansamblului o caldă și luminoasă strălucire. Totuși, cu excepția dverei de la Bogdan cel Orb și a dverelor

dăruite mănăstirii Slatina de către Alexandru Lăpușneanu, în broderia moldovenească din secolul al XVI-lea nu se constată modificări importante. Stilul statornicit în veacul precedent își păstrează, pînă la finele secolului, vigoarea creatoare.

Impresionantă și prin dimensiunile-i neobișnuite (2,38 × 1,92), dvera dăruită în 1510 mănăstirii Putna de către Bogdan cel Orb, al cărui portret se află în extremitatea dreaptă a scenei centrale, inaugurează această nouă fază stilistică. Inovatoare prin tematică, compoziție și decorație, această broderie este și ea una din creațiile cele mai originale și mai remarcabile din toată arta medievală românească (fig. 363).

De jur împrejurul scenei centrale care reprezintă *Adormirea Maicii Domnului* sînt figurate, încadrate în medalioanele florale, cele 12 cetăți în care apostolii predicau evanghelia în clipa cînd îngerii au venit să le vestească moartea Fecioarei.

Construit pe largi curbe armonioase, îmbrăcat cu flori și frunze, acest bogat decor vegetal înconjură cu grație și mișcare scena centrală. Vrejurile pornesc dintr-o glastră așezată în centrul laturii inferioare a broderiei; ele se desfășoară, crescînd în sus, unul din altul, fără întrerupere. Pentru cel care cunoaște reprezentarea *Arborelui lui Iesеu*, nelipsită din pictura care decorează fațadele bisericilor moldovenești de la mijlocul veacului al XVI-lea, apare evidentă nu numai identitatea cu acest motiv dar și faptul că piesa se integrează, ca viziune decorativă, ambianței artistice care a dat naștere, cu două decenii mai tîrziu, extraordinarei eflorescențe a picturii exterioare.

În arta moldovenească, o desfășurare similară de medalioane vegetale aflăm pe sculptura ce decorează lespedea sarcofagului lui Ștefan cel Mare. Motivul nu este nou. Îl găsim în fragmentele de sculptură și pe chenare pictate în bisericile de la Mistra, și în arborele genealogic al Nemanizilor din pictura sîrbească. El este totodată din aceeași familie cu motivele sculptate care decorează pietrele funerare moldovenești de la finele secolului al XV-lea. Îl putem lega, în aceeași măsură, de țesăturile orientale de brocarturile apusene (frecvente în Moldova de la mijlocul veacului al XV-lea), materiale din care se făceau veșmintele domnești. În unele din portretele votive se mai pot desluși ramurile înfrunzite, îmbinate în cercuri sau opturi care decorează mantia voievodului [1].

Originalitatea constă în folosința ce s-a dat pentru prima oară — după cîte știm — unui asemenea motiv într-o broderie: cadru decorativ, plin de fantezie și mișcare, pentru arhitectura celor 12 cetăți pe care, la rîndul lor, o animă personajele ce apar pe creneluri printre turnuri, la porți, la ferestre, pe balcoane sau pe lîngă zidurile de incintă.

Originalitatea iconografică a dverei pune problema prototipului ei. Nu cunoaștem în broderia bizantină sau de tradiție bizantină o compoziție similară. Fără a o putea dovedi în vreun fel, credem totuși că a fost posibil că într-o epocă de impresionantă continuitate în creația artistică, cum a fost cea moldovenească din veacul al XV-lea, s-a putut crea, pentru prima dată într-un centru mănăstiresc de importanță culturală și puternică tradiție cum a fost cel

[1] La mănăstirea Bistriței se păstrează pînă astăzi un fragment de catifea de mătase din haina lui Alexandru cel Bun, găsită în mormîntul său și pe care se poate încă reconstitui un motiv decorativ care amintește destul de bine pe acela brodat pe dvera de la Bogdan al III-lea.

de la Putna, o operă înnoitoare atît de remarcabilă. Artiştii care au executat această capodoperă şi-au însemnat (cu fir de aur, pe cîmpul brodat cu aur) numele Zosima şi Mardarie. Sînt primele nume de artişti-brodeuri români cunoscuţi. [1]

Cu cincizeci de ani mai tîrziu, Alexandru Lăpuşneanu a dăruit împreună cu soţia sa Ruxandra, ctitoriei lor, mănăstirea Slatina, două dvere: una care poartă data de 1561 şi alta nedatată, desigur din acelaşi timp. În cîmpul central al primei este reprezentată *Schimbarea la faţă* (hramul bisericii); în partea de jos, separată de scenă printr-un chenar decorativ, se află portretele donatorilor, îngenuncheaţi de o parte şi de alta a ctitoriei lor, susţinute de apostolii Petru şi Pavel. Pe laturile lungi, două şiruri verticale de personaje din Vechiul Testament — profeţi şi judecători — despart figuraţia centrală, dîndu-i astfel cadrul unei icoane, de chenarul atît de asemănător cu cel brodat pe dvera de la Bogdan al III-lea, dar care aici închid reprezentarea celor 12 mari sărbători. Înrudirea cu broderia din 1510 este evidentă, compoziţional şi stilistic. Calitatea picturală pe care am remarcat-o în această dveră apare aci accentuată: culoarea, bogat nuanţată, îmbinată cu strălucirea îmblînzită de tonurile pastelate ale firului de mătase, aurului şi argintului, întăreşte senzaţia de pictură pe care o dă ansamblului broderiei. Dar în jumătatea de veac care a trecut, elemente noi vădesc o importantă evoluţie a tematicii. Acest fapt trebuie pus în legătură cu remarcabila eflorescenţă a picturii moldoveneşti din vremea lui Petru Rareş. Elementele decorative sînt mult mai complexe acum decît în secolul al XV-lea. Decoraţia simplă, geometrică sau din palmete şi semipalmete este înlocuită cu o bogată decoraţie vegetală: în general flori şi frunze pe lujerele lor. Pe dvera din 1561 sînt brodate chiar flori cărora li se poate da un nume: garoafa, floarea soarelui ş.a. Iar mişcarea ce animă această lume vegetală, mai plină de sevă decît în trecut, mai neliniştită, corespunde mişcării ce animă personajele. Pe cînd în broderia din vremea lui Ştefan cel Mare elementele decorative aveau un rol secundar, la mijlocul veacului al XVI-lea, ornamentica are un rol activ, tot atît de creator de valori artistice ca şi figuraţia.

Cea de a doua dveră de la Alexandru Lăpuşneanu este identică din punct de vedere stilistic cu cea din 1561. Ea reprezintă, în partea superioară, tot *Înălţarea* (cu deosebire că aici, aşezată pe lat, ea cuprinde o tematică mai bogată), iar în partea inferioară o compoziţie similară dverei analizate, cu deosebirea că aici ctitorii sînt reprezentaţi în picioare sub arcade, ca în epitrahile (şi aşezarea, unul sub altul, a personajelor — prooroci şi judecători — de pe laturile lungi ale ambelor broderii aminteşte tot de epitrahile).

Această dveră, lipsită de chenarul decorativ, pare transpunerea în broderie a unui fragment de pictură murală, aşa cum ar putea apare pe zidul unde este reprezentat de obicei tabloul ctitoricesc.

Remarcabile în ambele dvere sînt portretele donatorilor care, cu toate proporţiile reduse, păstrează caracterul monumental al portretelor ctitoriceşti.

Portretul lui Alexandru Lăpuşneanu (pe dvera nedatată), monumental cu toată dimensiunea sa redusă, anticipează viziunea în care va fi realizat monumentalul portret de pe acoperămîntul

[1] P. Ş. Năsturel, *Date noi asupra unor odoare de la Putna*, în Romanoslavica III (1958), p. 152, Bucureşti.

de mormînt al lui Ieremia Movilă. Astfel, o dată mai mult elementele înnoitoare care apar în complexul unui stil constituit vor fi valorificate într-o epocă mai tîrzie cînd vor confirma trăsăturile definitorii ale unei noi faze stilistice.

Dacă epitrahilele nu prezintă înnoiri marcante în această vreme, epitafele, începînd cu cel dăruit de vistiernicul Gavril Trotuşan în 1516 bisericii Voronețului, formează un grup unitar, marcînd de la o piesă la alta mărunte deosebiri de detaliu, în cadrul unei evoluții specifice epitafelor moldoveneşti.

Păstrînd toate caracteristicile compoziției acestui gen de broderii aşa cum fuseseră ele statornicite în vremea lui Ştefan cel Mare, în epitaful lui Trotuşan numărul personajelor din jurul lui Isus s-a înmulțit. Ele sînt grupate pe trei din laturile pietrei de la Efes pe care odihneşte Isus. Compoziția este încă armonios echilibrată, personajele au pierdut însă din eleganța şi din firescul mişcărilor. Nici următoarele epitafe nu vor mai atinge perfecțiunea celor din vremea lui Ştefan cel Mare. Elementele decorative se înmulțesc în piesele dăruite de Petru Rareş mănăstirii Dionisiu (Athos) în 1545, de Alexandru Lăpuşneanu mănăstirii Slatina (1567) (fig. 366), de Ieremia Movilă, Suceviții (1597). Chenare ornamentale dublează acum inscripția, fondul este presărat cu elemente florale şi vegetale. În ultimul epitaf din veacul al XVI-lea (cel din 1597) toate conturele sînt marcate cu perle şi latul chenar decorativ atrage privirea ca un element tot atît de important ca şi reprezentarea scenei Plîngerii.

Această viziune, în care decorativul tinde să se cumpănească cu figurativul, în care epicul înlocuieşte monumentalul, accentele pitoreşti, expresia sobră şi esențializată a broderiei clasice din vremea lui Ştefan cel Mare, caracterizează cea de a doua fază a broderiei medievale moldoveneşti. Limitată în timp la secolul al XVI-lea, ea pune premisele evoluției celei de a treia faze, care se va dezvolta în cursul celui de al XVII-lea.

Sculptura în piatră

Pe lîngă sculptura de stil gotic care decorează portalurile şi ferestrele monumentelor laice şi religioase, lespezile funerare reprezintă în Moldova un gen specific de sculptură decorativă.

Din calcar sau gresie de proveniență locală, mai rar marmură (totdeauna de import), aşezate fie la nivelul pardoselii, fie pe un soclu, fie, în sfîrşit, mai rar, sub un baldachin, lespezile funerare moldoveneşti sînt de formă trapezoidală, cu cîmpul în întregime sculptat, în tehnica « méplat » sau « champlevé ». Inscripția în limba slavonă înconjură, într-un chenar, cîmpul central sculptat. Chenarul marginal şi cîmpul central — partea decorată cea mai importantă — sînt împodobite cu motive ornamentale de obicei diferite între ele. Aproape niciodată pe chenarul fie el îngust sau lat, nu se repetă motivul central, dimpotrivă, s-ar părea că opoziția dintre rotund şi unghiular, dintre geometric şi vegetal sau floral, constituie unul din principiile care stau la baza sculpturii acestor lespezi funerare. De cele mai multe ori decorul chena-

rului este geometric și amintește de împletiturile ce împodobesc manuscrisele epocii. Cînd decorul chenarului este vegetal sau floral, cîmpul central primește o decorație geometrică. Deși inscripția și ornamentul sculptat sînt executate, ambele, în aceeași tehnică, alternanța dintre adînc și relief diferă de la un registru la altul. Pe registrul inscripției, literele apar viguros reliefate, echilibrul dintre adînc și relief fiind totdeauna păstrat. Motivul sculptat, în schimb, prezintă de cele mai multe ori un relief plat și atît de lat încît adîncul rămîne uneori o simplă tăietură de maximum 1—5 mm. Literele inscripției reies puternic din adîncul fondului, iar motivul central, vizibil mai ales prin suprafețele mari netede și prin marginile elegant unduite, amintește de brocarturile epocii.

Ca rare excepții, (printre care merită să fie menționate pentru dovedirea, o dată mai mult, a unității stilistice care parcurge întreaga artă moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare lespedea din 1494, decorată cu o friză de rozete gotice, pusă de Alexandru, fiul voievodului, în biserica Precista din Bacău (fig. 368) pe mormîntul unui necunoscut și chivotul din 1503, tot gotic, care acoperă la biserica Arbure, mormîntul lui Luca Arbore), în secolele XV și XVI, străvechea palmetă atît de răspîndită în Bizanț și în tot Orientul creștin este nelipsită în cuprinsul lespezilor funerare, formînd motivul de bază al decorației acestora. O găsim întreagă sau jumătate, neted conturată, singură în centrul unui oval, al unei inimi sau al unui romb, alteori, legată de un vrej meandric, de o ramură ce poartă alte palmete, alcătuind un bogat, variat și extrem de grațios cîmp decorativ. Palmeta se regăsește în Moldova în frescă, ceramică, broderii, manuscrise, sculptură funerară. Ea reprezintă o permanență stilistică moldovenească atît de încetățenită, atît de înrădăcinată în viziunea ornamentală a meșterilor vremii, încît aceștia o mînuiesc nu numai cu măiestrie, dar cu o libertate familiară, dîndu-i felurite interpretări, împletind-o în felurite combinații. Sîntem departe de a fi îndreptățiți să vorbim în acest domeniu despre o sărăcie a inspirației sau despre monotonia repertoriului de motive: dimpotrivă, creația este permanentă, variația multiplă.

În stadiul actual al cercetărilor, un specific decorativ asemănător nu ne este cunoscut în decorația lespezilor funerare din alte țări de artă sau de tradiție bizantină, deși motivul palmetei se întîlnește atît de frecvent în pictura sîrbească sau în decorația sculptată a Orientului creștin. Credem deci a nu greși afirmînd că acest tip de compoziție este rodul unei prelucrări moldovenești ce interpretează, conform unei viziuni proprii, acest element de largă circulație în întreaga Europă răsăriteană și chiar apuseană.

Prototipul pentru decorația lespezilor funerare moldovenești îl constituie pietrele de mormînt așezate din inițiativa lui Ștefan cel Mare în biserica din Rădăuți, pe mormintele înaintașilor săi (între 1479—1492) (fig. 367). Pe una din aceste pietre apare semnătura meșterului «mistr Jan», care le-a sculptat.

Putem vorbi de o formă clasică a palmetei moldovenești — reprezentată în special de pietrele de la Rădăuți — deoarece această formă se regăsește pînă tîrziu, la mijlocul și chiar la sfîrșitul veacului al XVI-lea, în tipuri de sculptură ce au depășit simplul ornament abstract și au căpătat — pe schema tradițională — viața multiplă a vegetalului și a floralului. Ansamblul unui cîmp central de piatră funerară decorat cu motivul palmetei nu are nimic hieratic, nimic încremenit sau steril în repetarea sa. Adeseori meșteri mai puțin îndemînatici obțin din modelul

palmetei un motiv nou, fie frunza amintind iedera, fie simple frunze întoarse la capăt, fie flori cu petale răsfirate etc. În această privință un exemplu semnificativ îl oferă piatra de mormînt a lui Teodor, fiul logofătului Ion Tăutu, din biserica Bălinești unde palmeta a devenit, prin interpretarea ce i s-a dat, asemenea petalelor unei crizanteme. Nevoia de varietate și de înnoire este instinctivă la acești meșteri. Dar nevoia de înnoire nu merge niciodată pe linia decorativului pur, ci tinde vădit — și cu o permanentă putere de a recrea — să insufle sterilei linii ornamentale forța vie a realității din jur. Și totuși nu simpla copie a naturii caracterizează această artă, ci un simț înnăscut al decorativului, datorită căruia, cu elemente din realitate, sau cu elemente abstract ornamentale ia naștere o lucrare în care echilibrul dintre decorativ și realitatea totdeauna interpretată, rămîne o constanță stilistică. Avem a face și aci, ca și în alte ramuri ale artei românești din acest veac, cu o putere de sinteză care dă naștere unor forme originale, chiar dacă acestea pornesc inițial dintr-o viziune străină.

Pietrele de mormînt moldovenești se pot grupa pe categorii de reușită artistică dar și pe grupuri de viziune decorativă. Faptul este cu atît mai interesant cu cît aceste grupuri nu corespund unei evoluții în timp ci sînt contemporane, închise în limitele domniei lui Ștefan cel Mare. Semnificația acestui fapt confirmă necontenita înnoire creatoare, permanenta căutare a meșterilor cioplitori ai lespezilor funerare.

Una din cele mai somptuoase asemenea lespezi este cea pusă — la Putna — pe mormîntul lui Ștefan cel Mare (fig. 370). Aci palmeta se împletește cu frunze de stejar și fructe de ghindă, cu flori de gențiană, cu ghirlande de frunze cu stema Moldovei, foarte stilizată. Cu toată complexitatea decorului, desfășurarea motivelor este clară, ordonată, vie. Tot la Putna, diferite ca ornamentație, alte trei pietre ating aceeași măiestrie artistică: piatra de mormînt a Mariei de Mangop (1477), cea a lui Bogdan și Petru (fiii lui Ștefan cel Mare) (1480) și cea a Mariei, a treia soție a voievodului (fig. 369) (f.d.). Prima, deși amintește ca schemă de lespezile obișnuite, se leagă prin prezența unui motiv cu caracter simbolic — două păsări adosate ciugulesc din caliciul unei flori — de ornamentica orientală a lumii din care venise soția voievodului. Curbele elegante ce compun decorația vegetală, accentuînd rotundul suplu al schemei decorative, dau lespezii funerare aceeași nuanțare pe care o găsim pe acoperămîntul de mormînt brodat, al aceleiași doamne. Cea de a doua lespede a primit o stemă în partea ei superioară și este lipsită de obișnuitul chenar marginal. În sfîrșit, cea de-a treia, lipsită și ea de chenar marginal, îmbină elemente de pe lespezile lui Ștefan cel Mare și a Mariei de Mangop, într-o extrem de grațioasă desfășurare vegetală, în care frunze stilizate se integrează unei rețele subțiri de mici floricele.

Dacă lespezile de la Rădăuți formează în unitatea lor stilistică grupul cel mai reprezentativ al acestui gen de artă, cele de la Putna formează un grup stilistic mai complex, iar cele de la Bălinești rămîn reprezentative pentru noutatea interpretării motivului clasic al palmetei. Mici motive secundare — de obicei floricele — punctează adesea sfîrșitul inscripțiilor, sau sînt așezate modest la colțurile chenarelor marginale ale pietrelor, alteori înserate în chiar cîmpul central.

Decorarea cu sculptură a lespezilor funerare continuă, în secolul al XVI-lea, tradiția statornicită în vremea lui Ștefan cel Mare. Ctitorii domnești noi: Dobrovăț, Probota, Moldovița,

Scanned with OKEN Scanner

Bistrița, Slatina, Sucevița; sau boierești ca: Homorul, Zăhăreștii ș.a., păstrează în camera mormintelor, adesea în pronaos, pietre funerare așezate fie la nivelul solului, fie înălțate pe socluri. Aproape fiecare monument religios — biserică de mir sau mănăstire — este astăzi un mic muzeu de sculptură funerară — cel mai important fiind, pentru secolul al XVI-lea, Probota.

Cu toată lipsa de varietate a schemei decorative, cu toată monotonia aparentă a tematicii ornamentale, cu toată identitatea de tehnică — tradiționalul « méplat » — nici o piatră sculptată nu este identică cu alta. Palmeta rămîne, mai ales în prima jumătate a secolului, motivul predilect pentru decorarea lespezilor funerare. Dar desfășurarea atît de netă, de aerisită, care dădea cîmpului central al lespezilor din a doua jumătate a secolului al XV-lea eleganța unui desen liniar executat cu sensibilitatea unui artist, se pierde acum. Posibilitățile de a varia compunerea clasicei semi-palmete pe vrej meandric începuseră să se epuizeze. De aceea este ușor explicabil ca lespezile funerare de la Putna (piatra de mormînt a Mariei, prima soție a lui Petru Rareș, din 1529, sau cea a lui Ștefăniță Vodă din 1527) să reia, aproape fără modificări, atît motivele cît și compoziția de pe lespezile mormintelor lui Ștefan cel Mare și pe cele ale familiei sale. Către mijlocul secolului, în ctitoria lui Petru Rareș de la Probota, sculptura funerară se înnoiește, ca atîtea alte domenii ale artei moldovenești din această vreme. Grupul pietrelor de mormînt aparținînd lui Petru Rareș, mort în 1546, soției sale Elena (data ștearsă) și lui Ștefăniță (1552) inaugurează, pe vechea schemă a vrejului meandric împletit în formă de inimă, o nouă tematică decorativă, mai complexă decît cea a palmetei și inspirată desigur din somptuoasele brocarturi și țesături care veneau din Orient și Apus. Deși este greu să se dea un nume florilor pe care meșterul pietrar le-a închis, cu vrejuri și frunze, în limitele schemei decorative (inimi), recunoaștem ușor lumea floral-vegetală pe care aceasta o stilizează. Stilizarea este încă puternică, dar a pierdut caracterul geometrizant pe care-l avea în secolul al XV-lea. Procesul acesta de înnoire a gustului, a viziunii decorative, care se manifestă prin trecerea de la abstract spre concret, de la geometrie spre floral, vădit și în decorația brodată, este specific tuturor artelor aplicate din Moldova veacului al XVI-lea. Frumoasa piatră funerară de la mănăstirea Slatina, pusă pe mormîntul Teofanei, fiica lui Alexandru Lăpușneanu (1560), reprezintă un pas mai departe în acest proces: florile, atît de armonios distribuite pe cîmpul central, sînt aci — abia stilizate — grațioase garofițe de cîmp. Pe aceeași schemă, la piatra de mormînt de la biserica Sf. Treime din Siret, pusă în 1576 pe mormîntul Teodosiei, mama lui Pan Nicolae, motivul, mai confuz, mai încărcat, este alcătuit dintr-un joc de frunze, în care se găsesc cu greu, așezate după capriciile unei compoziții complexe, mărunte lalele și albăstrele.

Stemele sculptate în piatră reprezintă, atît prin diversitatea și fantezia în interpretarea elementelor heraldice, cît și adesea prin măiestria cioplirii, adevărate opere de artă, unele dintre ele avînd chiar un caracter monumental. Le întîlnim fie pe fațadele edificiilor — turnuri clopotniță, ziduri de incintă — fie împreună în ansamblul ornamental al lespezii funerare. Ele mai erau folosite și ca pietre de hotar și chiar pe unele piese de mobilier, cioplite în piatră, ca de pildă jilțul, păstrat azi la Muzeul din Suceava.

Armele Mușatinilor, devenite cu timpul stemă a țării, apar fie într-o formă simplă derivată din peceți și monezi, fie într-o formă dezvoltată. În acest din urmă caz, capul de bour cu steaua între coarne, avînd soarele în dreapta și luna în stînga, este reprezentat cu gît cu tot, așezat deasupra unui coif ce timbrează un scut cu diferite figuri heraldice. Motivul principal — capul de bour — ca și diferitele lui atribute primesc în sculptura în piatră interpretări foarte variate. De la stilizarea extremă a unui liniar redus la expresia cea mai simplă, în tehnica « méplat », uneori abia cioplit, pînă la formele lucrate într-un relief înalt și viguros, există o gamă bogat reprezentată prin opere ale meșterilor pietrari. La Pîngărați (1552—1558), de pildă, stema de pe lintelul ușii apare doar ca o schiță fugară, greu de descifrat din punct de vedere heraldic; pe piatra de mormînt a doamnei Stana (1518), mama lui Ștefăniță Vodă, în biserica de la Rădăuți, capul bourului a fost transformat în motiv ornamental, astfel el este greu de deslușit din frunzișul a cărui floare tinde să devină. Stema din pisania de pe turnul de intrare a mănăstirii Putna (fig. 371) sau pisania cu stemă de la Probota (fig. 373), ca și cea de la Bistrița (fig. 374) sau cea de pe turnul clădit de Alexandru Lăpușneanu la Putna, sînt toate sculpturi cu relief puternic, vădind măiestria și fantezia decorativă a cioplitorului. Stema de pe fațada de sud a bisericii Sf. Dumitru din Suceava (1534) exemplar unic, repetă modelul creat de Mino da Fiesole pe o balustradă a capelei Sixtine ce poartă armele Papei Sixt al IV-lea. Seria realizărilor artistice avînd ca bază motivul stemei va continua și în secolul următor.

Sculptura în lemn

Deși, spre deosebire de cea din Țara Românească, sculptura în lemn din Moldova rămîne complet necunoscută pînă în secolul XVI, în această epocă ea ne oferă materialul necesar studierii acestui gen de artă atît în evoluția lui, cît și în complexul creației artistice contemporane. O mare varietate de piese — iconostase, jilțuri, strane, tetrapoade, analoage și o ușă — fiecare cu structura corespunzătoare rolului pe care îl îndeplinea în cadrul arhitecturii sau al cultului, cu decorația mai somptuoasă sau mai discretă (după destinația piesei respective) și cu un bogat repertoriu de motive de diferite origini, în combinații inepuizabile — iată ce ne pune la îndemînă numai o jumătate de secol (majoritatea obiectelor aparțin celei de a doua jumătăți a veacului XVI) de mare înflorire artistică.
Intervalul de aproximativ șase-șapte decenii, de care ne ocupăm aci, reprezintă o etapă, din cele mai importante, a evoluției sculpturii în lemn moldovenești, etapă în care coexistă elemente vechi, tradiționale, cu unele noi care se vor continua, dezvoltîndu-se, în cea următoare. Pornind din afară înăuntru, de la arhitectură la mobilier (o putem face datorită ansamblurilor interioare originare de la Vatra Moldoviței, Voroneț și Humor), apoi trecînd de la ansamblu la fiecare piesă în parte privită în întregul ei, o primă impresie se impune: unitatea de stil și concepție. Caracteristică dominantă a artei secolului, unitatea se poate remarca

Scanned with OKEN Scanner

atît între sobrietatea arhitecturii mobilierului și cea a monumentului cît și între somptuozitatea decorației lui și cea a întregului interior în care aceste piese se integrează cu scopul de a completa, decora și pune în valoare cadrul arhitectural.

Trecînd la analiza decorației și a elementelor ce o compun, vom constata că după cum mobilierul este subordonat, ca rol și decor, arhitecturii, decorația sculptată este subordonată structurii arhitecturale a obiectului. Nu decorația este cea care se impune privirilor, ci silueta obiectului respectiv.

Îndeosebi la iconostase și jilțuri, se poate vedea clar că, deși ornamentația sculptată, bogată în motive diferite, acoperă întreaga suprafață, structura arhitecturală rămîne precumpănitoare pentru ochi (fig. 380). Nu numai că nu se pierde în complexitatea motivelor — cum se va întîmpla în secolele următoare — dar, dimpotrivă, suprafața decorată este pusă în valoare de acestea. Alegerea și combinarea motivelor adecuate unei scheme ce se desfășoară în sensul suprafeței pe care acestea o decorează, mișcarea lină, egală și ținută în limite impuse — fără ca aceste limite să impieteze asupra desfășurării firești a ornamentului — sînt tocmai componentele celei de a treia trăsături caracteristice a sculpturii în lemn moldovenești din secolul XVI, trăsătură ce ține de o concepție decorativă specifică artei populare în care primează măsura, echilibrul.

Pentru a studia ornamentica acestei sculpturi vom împărți obiectele în două grupe: mobilierul (jilțuri, strane, tetrapoade și analoage) de o parte și de alta ușa de la Tazlău și iconostasele.

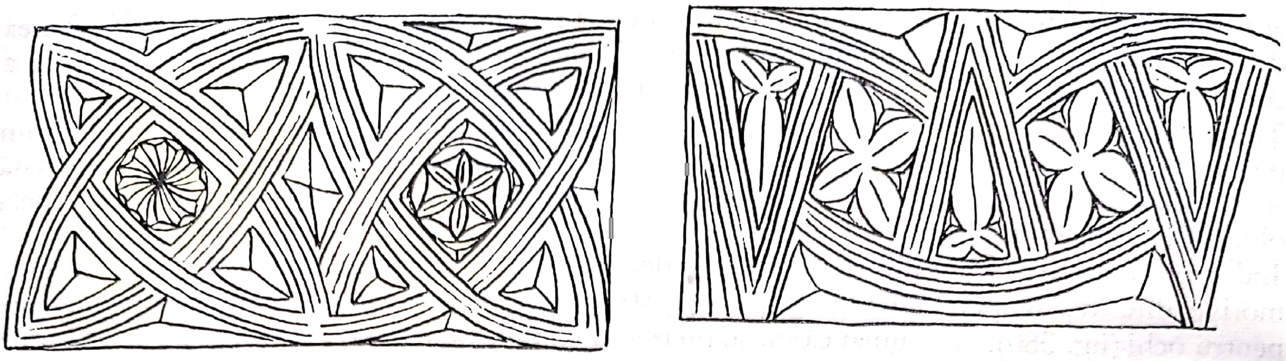
La mobilier marea majoritate a motivelor o formează cele geometrice și vegetale stilizate, foarte puține vegetale și numai într-un singur caz cele zoo și antropomorfe.

Urmărite evolutiv, fiecare dintre motivele ornamentale, cuprinse în categoriile de mai sus, se pot situa pe una din următoarele trepte: geometrice — entrelacul și un ornament gotic; geometrice, punctate ici și colo cu elemente vegetale stilizate — împletituri combinate cu frunze de trifoi și rozeta; geometrice-vegetale, stilizate — palmeta în diferite variante și în sfîrșit încercarea de a trata realist elemente vegetale — mănunchiul de frunze cu nervuri de pe strana din naosul mănăstirii Vatra Moldoviței, conuri de brad într-un vrej de mișcare meandrică, pe jilțul de la aceeași mănăstire (fig. 377) sau friza cu fructe de pe stranele de la Rîșca, (azi la Muzeul din Fălticeni).

Pe această din urmă treaptă a evoluției ornamenticii, în care se încearcă tratarea realistă a motivului folosit, trebuie situat și unicul exemplar (unic nu numai pentru secolul XVI) în care sînt reprezentați oameni și animale: friza de pe jilțul de la Voroneț (p. 395).

Voroneț. Scene de vînătoare sculptate pe jilț.

Scanned with OKEN Scanner



Homor. Ornamente sculptate pe stranele din pronaos.

În ornamentica sculpturii în lemn din secolele următoare vom întîlni, și nu arareori, reprezentări animale, dar într-o figurație simbolică și nu realistă, ca la Voroneț, unde ele compun o scenă de vînătoare. Deși imperfectă ca execuție tehnică, scena se remarcă printr-o observație atentă și prin reușita exactă a mișcărilor oamenilor și animalelor.

Diversitatea de motive, îmbinate pe același obiect, nu rupe unitatea ce caracterizează ornamentica sculpturii în lemn. Această unitate se păstrează în detaliu ca și în întreg, ea este susținută, pe de o parte, prin menținerea motivelor la limita dintre geometric și vegetal, iar pe de altă parte, prin intervenția directă, creatoare a meșterului român, care prelucrează și armonizează motivele, fie ele chiar de origini diferite, într-un tot echilibrat.

Cînd am considerat secolul XVI moldovenesc o etapă în evoluția sculpturii în lemn n-am pierdut din vedere existența unor elemente anterioare acestei etape, care urmînd evoluția lor rămîn în minoritate față de unele elemente noi care acum încep să se dezvolte și se vor realiza în adevărata lor amploare abia în secolele următoare. Motivele mai vechi sînt cele geometrice, ajunse treptat element dominant al ornamenticii populare, iar cele mai noi, vegetale, realiste, predomină în arta cultă.

În ce privește aportul meșterilor autohtoni, considerat în cadrul fenomenului de interferență a creației culte cu cea populară, acesta trebuie să fie socotit hotărîtor în formarea unei arte originale românești. Rolul creator al acestor meșteri poate fi urmărit îndeosebi în prelucrarea motivelor importate din Occident sau Orient. Motivul gotic, de exemplu, compus din semicercuri și ogive, este folosit uneori ca o copie fidelă a celui din Ardeal, panoul din mijloc al ușii de la Tazlău (fig. 375) și unele de pe jilțul de la Vatra Moldoviței (fig. 376) pot fi comparate cu cele de pe ușa casei Petermann sau de pe mobilierul bisericii evanghelice, ambele în Bistrița. Alteori îl întîlnim așa de schimbat încît doar schema ni-l mai amintește: pe stranele de pe peretele nord din pronaosul bisericii mănăstirii Homor sînt cîteva exemple de acest fel (p. 396).

Un alt motiv, tot gotic la origine, dar mult mai transformat, este cel al cercurilor sau inimilor întretăiate ce închid frunza de trifoi sau rozete; el face desigur parte din aceeași familie

Scanned with OKEN Scanner

cu motivul frecvent în decorația mobilierului gotic din Ardeal, în secolele XV—XVI. « Entrelacul », motiv oriental la origine, a fost preluat și de sculptura în lemn — este drept un anume entrelac, acela cu un traseu limpede. Că motivul acesta se împămîntenise cu mult înainte de timpul de care ne ocupăm, o confirmă și buna vecinătate pe care o fac aceste împletituri cu unele motive specific țărănești (vezi jilțul de la Voroneț) (fig. 379). Ele cunosc o largă răspîndire și în Țara Românească la sculptura în piatră și lemn contemporană (Argeș: biserica episcopală — fațade și pietre funerare, Dealul — fațade Cotmeana — ușă). Așa se explică de ce cîteva dintre cele mai unitare opere, ca stil și concepție, și mai perfecte din punct de vedere al execuției (jilțul de la Probota (fig. 378), cel de la Slatina și mai puțin cel de la Voroneț) au la baza decorației lor entrelacul.

Tot de origine orientală, preluată de arta bizantino-slavă a secolelor XI—XIV, este și palmeta, motiv devenit clasic în Moldova secolelor XV—XVI, și folosit în toate genurile de artă: sculptura în piatră și lemn, pictura murală și manuscrise, broderie, ceramică și uneori în argintărie. Spre sfîrșitul secolului XVI capătă preferință palmeta-frunză, văzută din față sau profil, cu marginea festonată; încă stilizată acum, ea se va transforma pe nesimțite și va deveni în secolul următor un motiv tratat realist.

Ne-am apropiat astfel, pe drumul trasat de evoluția ornamenticii, de cea de a doua grupă de obiecte, de iconostase, al căror repertoriu ornamental este mai puțin variat. Explicația poate fi căutată fie în impunerea unei anumite decorații, legată de rolul liturgic al tîmplei, (de exemplu folosirea repetată a motivului simbolic al păsării ce ciugulește dintr-un fruct), fie în faptul că ele apar abia acum, la sfîrșitul secolului al XVI-lea, deci într-un moment în care tendințele înnoitoare s-au precizat.

Iconostasele reprezintă încununarea acestei etape din evoluția sculpturii în lemn moldovenești, prin folosirea aproape exclusivă a elementului vegetal stilizat. Avem aci de-a face cu o sculptură care, spre deosebire de cea folosită la mobilier, se desfășoară pe suprafețe mari în frize de lărgimea unui perete.

Dacă din felul cum sînt executate piesele de mobilier — și ne referim la cele mai importante — se constată în primul rînd mîna unui bun meșteșugar, aci însă se pune cu adevărat în lumină artistul. Eliberat de lucrul mărunt ca dimensiuni și pus în fața unei probleme dificile ca aceea de a decora suprafețe mari aproape cît un perete, el reușește să cuprindă întreaga operă într-o viziune de ansamblu perfect unitară. Destinate spre a fi privite de la distanță, iconostasele sînt concepute ca atare : 3 rînduri de icoane despărțite prin frize sculptate. Aceasta nu înseamnă însă că meșterul sculptor pierde din vedere amănuntul: detaliul decorației, elementul ornamental în varietatea lui, deși nu se lasă descoperit decît de aproape, este tratat cu aceeași măiestrie, grija pentru evitarea monotoniei în desfășurarea ornamentației este surprinzătoare.

Cele două iconostase, de la Voroneț și Homor (fig. 381), sînt impunătoare și somptuoase; ele pot fi pe drept considerate capodoperele genului.

La realizarea somptuozității lor contribuie însă într-o mare măsură și aurul ce acoperă în întregime reliefurile și care a căpătat, cu vremea, patina unui bronz. Pe lîngă aur, folosit în această epocă și la mobilier, dar într-o mai mică măsură (tetrapodul de la Probota), se disting și două-trei culori; în afară de roșul vermillon și albastrul vînăt — atît de des întîlnite,

Scanned with OKEN Scanner

am putea spune nelipsite în sculptura gotică — apare și un verde deschis. Culoarea înveselește, ici și colo, sculptura, punînd totodată accentele necesare descifrării decorației. În cîteva cazuri, la stranele de la Voroneț de pildă, culoarea înlocuiește relieful sculptat, desenînd aceleași ornamente poate mai liber tratate.
Tehnica se acomodează și ea motivului: pentru cel geometric « champ-levé », pentru cel vegetal « méplat ».

De un interes deosebit este și sculptura — cu aspect miniatural — a crucilor ferecate. Cele mai importante opere aparțin tot secolului al XVI-lea (crucile de la Slatina, de pildă).
Forma lor este simplă: unul sau trei brațe transversale, cel inferior de obicei oblic față de axul vertical. Ambele sînt sculptate cu scene din evanghelie, în special marile sărbători ale anului: Buna Vestire, Nașterea Domnului, Botezul, Înălțarea, Crucificarea, Intrarea în Ierusalim etc. Rareori sînt reprezentați sfinți sau cei patru evangheliști.
Iconografia acestor scene este cea folosită în pictura vremii. Deși în cazul de față avem de a face cu spații extrem de mici în care meșterul este obligat să desfășoare scena, atît compoziția cît și detaliile în ce au ele mai caracteristic sînt respectate și atît de judicios folosite încît scena se citește fără nici un efort.
Privind cu atenție însă și cu migala pe care o cere însăși lucrul miniatural, se descifrează aspecte ce leagă opera nu numai de sfera mai largă a ariei de tradiție bizantină, dar de anume școli (una din cele mai importante ar fi cea de la Athos) și curente de artă (de pildă, crucea Ursăcescu prezintă vizibile influențe de artă occidentală).
Pe lîngă piesele de import sau de proveniență incertă, se recunosc acele autentic românești. Folosirea unor scene cu totul neobișnuite — locale — (« sf. Simion Peonski » de pe crucea dăruită de Matei Crăciun în 1561 mănăstirii Slatina), detalii de arhitectură specific moldovenească (aceeași cruce, scena « Preacuvioșii părinți ») sau semnăturile unor meșteri (Popa Nichifor ce lucrează în 1559 crucea de la Neamț, Dosoftei, «de obîrșie de la Putna», sculptorul crucii lui Matei Crăciun sau Popa Ilia din 1593 al celei de la Agapia) confirmă definitiv proveniența lor locală.
Atît stilul cît și elemente comune de decorație leagă aceste opere de creație altor genuri artistice; de exemplu arcadele semicirculare sau în acoladă, sprijinite pe colonete torse, sub care se află scenele, sau banda îngustă ce uneori le înconjură, răsucindu-se slab, ne amintesc îndeaproape de sculptura tîmplelor sau schema epitrahilelor contemporane.
Tehnica de basorelief secondează stilul pentru realizarea aceleiași expresivități plastice.

Argintăria

În domeniul argintăriei, atît izvoarele istorice cît și formele stilistice vădesc în această vreme — întocmai ca pentru Țara Românească — legături între arta moldovenească și cea transilvăneană, legături pe care le putem bănui încă mai vechi. Dintre orașele Transilvaniei,

Bistrița este centrul cu care Ștefan cel Mare întreține cele mai multe relații. Bistrițenilor li se adresează domnul în 1481 ca să-i trimită înapoi pe Anton argintarul, ce se refugiase din Moldova în Transilvania, de teama unei invazii turcești. Concomitent însă, activitatea atelierelor moldovenești adăpostite, nu numai la curte ci și probabil în centrele mănăstirești mai importante, se continuă în tot decursul celei de a doua jumătăți a veacului al XV-lea și în primele decenii ale veacului al XVI-lea. Obiectele de argintărie liturgică considerate ca provenite din aceste centre se resimt de influența operelor de import de mare circulație, venite din Apus, fie din răsăritul ortodox, ca și de cea a artei meșterilor sași din Transilvania.

Ferecătura ce îmbracă tetraevanghelul scris în 1437 de Gavril Uric în mănăstirea Neamțului — în genere considerată pînă curînd a fi contemporană cu manuscrisul — se dovedește, la o cercetare mai atentă, a fi rezultatul îmbinării mai tîrzii a mai multor fragmente, a căror datare cu preciziune este încă greu de stabilit. Unele dintre acestea prezintă caractere stilistice comune cu opere din perioada de domnie a lui Ștefan cel Mare. Astfel, reprezentarea Anastasis de pe fața ferecăturii este foarte asemănătoare aceleia de pe ferecătura provenită de la mănăstirea Neamț azi în colecția Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România. Placa din spate cu scena *Înălțării* prezintă alte caractere stilistice și provine probabil de la o altă ferecătură. Unele chenare decorative a căror similitudine cu arta transilvană nu e cîtuși de puțin îndoielnică par a fi adaosuri prilejuite de refacerea sus-amintită. Inscripția laconică — ce atribuie legarea manuscrisului lui Cîndea Lațcu, pîrcălabul Hațegului — nu aduce nici o lumină în această privință căci, dacă un feudal cu numele de Cîndea Lațcu ne este cunoscut în epoca scrierii manuscrisului, un altul cu același nume este menționat — chiar ca un demnitar de seamă în Hațeg — în cel de al doilea deceniu al secolului al XVI-lea. Termenul folosit în inscripție nu ne permite să hotărîm dacă Lațcu a fost cel care a ferecat dintru început manuscrisul sau dacă este cel care a plătit chiar reparația mai tîrzie a unei ferecături. În acest ultim sens ar pleda și inscripția donatorului care este aplicată și nu bătută pe fața ferecăturii.

Producția în continuă creștere a atelierelor moldovenești a dus curînd, în ceea ce privește ferecăturile de cărți, la opere care — atît din punct de vedere compozițional cît și al tratării — prezintă trăsături comune, fie datorite faptului că au fost fie lucrate în același atelier, fie de aceiași meșteri, folosiți de mai multe centre. Astfel, o ferecătură din epoca lui Ștefan cel Mare redă pe cele două plăci de argint aurit legate între ele printr-o rețea de inele împletite, pe o parte — pe față — scena *Coborîrii lui Isus în Iad* (Anastasis), iar pe cealaltă hramul bisericii căreia îi era destinată cartea. Ornamentica este în general unitară și puțin variată. În repartiția spațiului de decorat, o primă importanță se acordă scenei centrale, care acoperă aproape întreaga suprafață a plăcii. Motive ornamentale florale, variind puțin de la o ferecătură la alta, umplu spațiile libere dintre personaje și fondul scenei. Totul este încadrat de un chenar constituit din ornamente geometrice sau florale, în care recunoaștem uneori motive comune celor de pe manuscrise, broderii și pietrele funerare. Inscripțiile de danii, ca și textul scenelor, capătă în ansamblu o semnificație ornamentală. Patru cabușoane din pietre semi-prețioase, dispuse pe față și patru butoni metalici mari în relief, dispuși în colțuri, pe dosul ferecăturii, întregesc ansamblul decorativ. Dar ceea ce izbește în aceste opere este faptul cum artistul a

Scanned with OKEN Scanner

înțeles să execute cele mai multe din lucrările aparținînd celei de a doua jumătăți a secolului al XV-lea. Părul este lucrat în șuvițe groase, draperiile și corpurile greoaie, tratate în aceeași manieră, lucrate în «repoussé», (ferecătura evangheliarului de la Homor (fig. 382 și 383), cea în colecția Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, partea din spate a ferecăturii evangheliarului lui Bogdan (1507) de la mănăstirea Putna). Compoziția, atitudinea personajelor amintesc opere contemporane din pictura murală și broderii.

În afară de ferecături, tezaurul operelor de argintărie din vremea lui Ștefan cel Mare cuprinde și alte lucrări de valoare excepțională, cum sînt ripidele de la Patmos și Putna (fig. 386) și panaghiaele de la Neamț (fig. 384) și Bacău. Acestea, împreună cu ferecăturile crucilor sculptate în lemn (crucea mitropolitului Teoctist al Sucevei și cea dăruită de Ștefan cel Mare mănăstirii Putna), amintesc, prin tehnica filigranului, o străveche tradiție preluată din țările de artă bizantină ca și din atelierele venețiene.

Cădelnița dăruită de Ștefan cel Mare mănăstirii Putna (fig. 385) provine din mediul artistic transilvănean. Ea este o operă importantă pentru cunoașterea trăsăturilor stilistice ale argintăriilor din timpul lui Ștefan cel Mare. Cu o formă specifică reproducînd în miniatură structura unui turn de biserică, ea vădește prin ornamentația sa abundentă de stil gotic nu numai trăsături comune cu operele ieșite din atelierele săsești, dar și o comunitate artistică cu centrele de argintari din Apus, cu care meșterii sași întrețineau permanente legături. Asemenea cu o operă aproape identică din Țara Românească, cădelnița de la mănăstirea Bistrița — prezintă trăsături comune atît Moldovei cît și Țării Românești. Execuția acestei lucrări, de o deosebită perfecțiune tehnică și bogăția materialului — argint aurit — dovedesc din partea meșterului atenția deosebită acordată unei comenzi domnești.

Operele aparținînd ultimei perioade din domnia lui Ștefan cel Mare pun în lumină două trăsături comune: pe de o parte respectarea atît în compoziție, cît și în tratare, a unui tip iconografic și stilistic împămîntenit la noi, pe de alta, mai ales cînd este vorba de lucrări executate în Ardeal sau în alte locuri peste hotare, efortul permanent al artiștilor respectivi de a realiza lucrări care să se încadreze în complexul general al stilului moldovenesc. Documentele menționează că atunci chiar cînd se făceau comenzi de arme, acestea urmau să fie lucrate « după moda moldovenească ».

Argintăria secolului al XV-lea și-a statornicit acum trăsăturile stilistice proprii care o leagă de celelalte creații moldovenești.

Avîntul creator în arta argintăriei se menține în Moldova în tot cursul veacului al XVI-lea, aportul meșterilor locali fiind acum mai evident decît în Țara Românească.

Încercări de înnoire se vădesc mai ales în stilul ferecăturilor, care intră într-o altă fază a dezvoltării lor. Meșterii îmbogățesc și modifică tematica tradițională. Totodată argintarii arată preferință pentru tratarea individuală a figurilor (ferecătura dăruită mănăstirii Voroneț, azi la Muzeul mănăstirii Dragomirna) (fig. 387). Alteori ei introduc o nouă organizare a compoziției, împărțind suprafața ferecăturii în două, în partea superioară este reprezentată Maica Domnului orantă, încadrată de doi îngeri, iar în cea inferioară trei sfinți sub arcadă (ferecătura Doamnei Elena Rareș). Renunțarea la scene cu multe personaje în favoarea unor figuri izolate se constată și în Țara Românească, dar numai la sfîrșitul veacului al XVII-lea, în epoca

Scanned with OKEN Scanner

brîncovenească. Se acordă mai mult spațiu temei centrale care ocupă acum toată suprafața ferecăturii, în dauna ornamentului care se reduce, treptat, la un simplu chenar marginal. Compozițiile se amplifică, numărul personajelor crește, peisajele convenționale — munți, stînci, arbori — schematic desenate, îmbracă fondurile. Relieful este mai puțin înalt, o viziune mai pitorească și o compoziție mai complexă apropie aceste tablouri de pictura murală și de broderii.

Punctul de plecare al acestei noi orientări îl constituie ferecătura, cu inscripția fragmentară, din care se poate descifra numele mitropolitului Teoctist al II-lea (col. Muzeului de Artă al R.S.R.). Linia ondulată și alungită a siluetelor, gesturile avîntate ale îngerilor amintesc de pictura contemporană. Semnificative pentru aceleași tendințe sînt ferecăturile din timpul lui Petru Rareș și Ștefan Rareș, ca și cele din a doua jumătate a veacului al XVI-lea — cea comandată de Pan Grigorie Ferie (fig. 391) în 1563, pentru tetraevanghelul slavon din 1553 și cea dăruită de Ion Golăi bisericii Golia din Iași.

O deosebită valoare prezintă argintăria din timpul domniei lui Alexandru Lăpușneanu. Aceasta vădește legătura cu Ardealul și cu lumea balcanică, păstrînd totuși caracterele specifice artei moldovenești a epocii. Demne de menționat pentru forma lor armonioasă și eleganta simplitate a decorului sînt: blidul (fig. 389) dăruit de doamna Ruxandra și Alexandru Lăpușneanu în 1567 mănăstirii Putna ca și cristelnița refăcută în 1567 (fig. 390) din argintul vechii cristelnițe dăruite de Ștefan cel Mare aceleiași mănăstiri.

Numărul și unitatea stilistică a ferecăturilor crucilor de lemn a căror sculptură este opera a numeroși meșteri români confirmă o dată mai mult existența unor ateliere locale de argintărie în cuprinsul mănăstirilor moldovenești. (Crucea ferecată dăruită de Alexandru Lăpușneanu mănăstirii Slatina, în 1559), (fig. 392), crucea dăruită de Mitropolitul Grigorie Roșca mănăstirii Voroneț (azi la biserica Sfîntul Gheorghe din Suceava.)

Tot unui atelier local îi poate fi atribuit și panaghiarul din 1552 de la mănăstirea Pîngărați (azi la Muzeul mănăstirii Agapia), incizat pe fața exterioară a tasului cu figura sfîntului Dumitru călare omorînd cu sulița pe Lie, conturat într-un desen amplu, viu și expresiv. Trăsăturile deosebite ce caracterizează lucrările de argintărie din ultimele decenii ale veacului al XVI-lea îngăduie consemnarea în istoria artei metalelor din Moldova a unei epoci noi de bogată activitate ce va fi cea din vremea Movileștilor.

Închinarea magilor. (Partea centrală a tripticului de la Proştea Mare).

Scanned with OKEN Scanner

3. *Arta în Transilvania de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*

VIRGIL VĂTĂȘIANU

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția artei transilvănene în perioada de care urmează să ne ocupăm e tot mai mult dominată de rolul pe care îl joacă orașele și breslele. În calitate de aliați politici ai lui Matei Corvinul (1458—1490) în lupta pentru combaterea anarhiei feudale și pentru consolidarea puterii centrale, orașele se bucură de un sprijin deosebit, înregistrînd o înflorire economică reflectată și în dezvoltarea culturală și artistică și în expansiunea artei orășenești la sate. Concomitent, Matei Corvinul promovează și o nouă aristocrație din rîndurile micii nobilimi, dintre voievozii maramureșeni și cnejii hunedoreni, chemată să înlocuiască vechea aristocrație care i se arătase ostilă.

După moartea lui Matei Corvinul se produc o serie de crize interne și externe care se oglindesc și ele prin aspecte specifice, pozitive și negative, în evoluția artistică. Criza internă își găsise o expresie dramatică în răscoala lui Gheorghe Doja (1514), iar amenințările externe se concretizaseră mai întîi în grava incursiune turcească din 1493, apoi în înfrîngerea regatului maghiar în lupta de la Mohács (1526), a cărei urmare a fost înființarea pașalîcurilor din Timișoara și Buda și crearea principatului transilvănean autonom (1542). Tensiunile interne și izolarea noului principat de centrele puterii catolice promovează răspîndirea reformelor religioase, în ambianța săsească sub forma protestantismului luteran, în cea maghiară sub aceea a calvinismului și unitarianismului, ducînd la o serie de conflicte confesionale în cursul cărora catolicismul va fi învins și periodic aproape complet eliminat.

Interacțiunea intereselor economice, politice și culturale țese totodată relații noi cu Moldova și cu Țara Românească, culminînd pînă la urmă în încercarea lui Mihai Viteazul de a uni cele trei țări într-un singur stat (1599—1601).

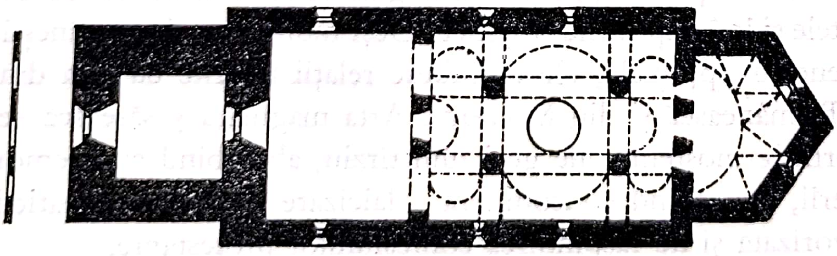
Pe cît de complexe se prezintă fațetele social-politice, pe atît de bogate în aspecte se dovedesc și reflexele acelor frămîntări în curentele și în înfăptuirile artistice. Deși monumentele românești durate în piatră rămîn încă fenomene excepționale, ele oglindesc relații felurite cu arta din Balcani și mai ales cu cea din Țara Românească și din Moldova. Arta maghiară și săsească se exprimă, în schimb, mai întîi în formele moștenite ale goticului tîrziu, absorbind cu vremea tot mai multe elemente ale Renașterii, provocînd concomitent o laicizare treptată a tematicii și conținutului artistic, laicizare favorizată și de răspîndirea confesiunilor protestante.

Arhitectura

Printre primele monumente româneşti din această perioadă se numără biserica Sf. Nicolae din Hunedoara, ridicată pe locul unei ctitorii mai vechi — probabil o biserică de lemn — pomenită în actul lui Matei Corvinul din 1458, prin care se confirmă autorizaţia acordată ceva mai devreme de fratele său Ladislau, pentru zidirea unei biserici noi. Biserica Sf. Nicolae — făcînd abstracţie de pronaosul din veacul al XVII-lea şi de clopotniţa adăugată în veacul al XIX-lea — e un reprezentant al tipului numit «macedonean» sau «în cruce greacă simplă» (p. 406). Traveea centrală, delimitată prin patru stîlpi cilindrici, poartă o cupolă pe tambur, iar cele patru braţe ale crucii şi traveele din cele patru colţuri sînt boltite cilindric. Altarul e compus dintr-o singură încăpere cu patru laturi, avînd în axă o muche. Bolta altarului e sprijinită pe nervuri de tip gotic. Faţada e simplă şi braţele transversale ale crucii sînt marcate în exterior prin frontoane trapezoidale (fig. 393). Odinioară acoperişul trebuie să fi lăsat turla mai degajată.

Biserica hunedoreană prezintă un mozaic caracteristic de elemente eterogene, întrunite totuşi într-un complex organic. Dispoziţia planimetrică îşi găseşte un precursor în biserica din Tifeşti (Hîrtieşti) în Muntenia. Planul altarului cu patru laturi corespunde unor uzanţe întîlnite la mai multe biserici din ţinutul Hunedoarei şi trebuie subliniat că particularitatea aceasta e frecventă la bisericile de lemn. Execuţia bolţilor din altar şi soluţia curioasă care ţine loc pandantivilor de la baza turlei trădează prezenţa unui meşter cunoscător numai relativ al sistemelor de boltire gotice şi destul de nedibaci în mînuirea bolţilor bizantine. Biserica din Hunedoara e deci o realizare cu mînă de lucru locală, o sinteză interesantă a încrucişării interferenţelor.

Un monument specific gotic — după calitatea profilurilor probabil operă a unui meşter dintr-un şantier clujean — e biserica-sală din Feleac, (fig. 394), ctitorie a lui Ştefan cel Mare, databilă în ultimele decenii ale veacului al XV-lea. Eclectică e, în schimb, structura bisericii fostei mănăstiri a Vadului (lîngă Dej). Ruinele mănăstirii nu au fost încă cercetate, dar planul bisericii e moldovenesc, execuţia dovedind însă colaborarea unui pietrar transilvănean din împrejurimi. Biserica se compune dintr-un pronaos, o navă cu abside laterale semicirculare şi cu altar pentagonal (fig. 395). Exonartexul e modern. Uzanţei moldoveneşti îi corespund şi tipurile de uşi gotice folosite: la pronaos un cadru de portal în arc frînt, iar spre navă un cadru cu baghete. Pietrarului i se datoreşte şi aşezarea bolţilor pe ogive. În altar se păstrează încă bolta stelată, dar în navă şi pronaos se mai văd numai picioarele ogivelor, bolţile fiind înlocuite prin tavane. Particularităţile profilurilor pledează pentru o datare a bisericii în ultimii ani ai domniei lui Ştefan cel Mare.



Hunedoara. Biserica Sf. Nicolae. Plan.

O serie de documente vorbesc și despre alte ctitorii românești din această perioadă, dintre care amintim doar biserica Sf. Nicolae din Scheii Brașovului, întemeiată cîndva înainte de 1477, trecută însă prin nenumărate transformări datorite intervențiilor voievozilor munteni, cum sînt Vlad Călugărul, Neagoe Basarab, Petru Cercel, precum și ale voievodului moldovean Aron. După refacerile din veacul al XVIII-lea n-au mai rămas însă decît urmele fundațiilor unei biserici-sală.

Un monument deosebit de interesant pentru morfologia clădirilor românești, a cărui primă fază ar data încă de pe la mijlocul veacului al XVI-lea, e biserica din Cinciș (la sud de Hunedoara). Planul clădirii inițiale e format dintr-o navă dreptunghiulară și un altar poligonal, încheiat spre răsărit cu o muche. Din aceeași perioadă ar putea data și bolta altarului, compusă din cinci pînze. În schimb, nava e acoperită de un semicilindru prevăzut cu trei perechi de penetrațiuni laterale, corespunzînd ferestrelor, deschise ca de obicei în peretele de sud. Intradosul acestei bolți e decorat cu nervuri de tip gotic tîrziu, întretăiate în formă de plasă, cărora li se adaugă însă o nervură longitudinală de-a lungul coamei. Toate nervurile, ca și micile chei de boltă în formă de butoni, sînt un simplu decor aplicat din stuc, fără nici o valoare constructivă. Forma nervurilor gotice justifică o datare a bolții în jumătatea a doua a veacului al XVI-lea, dar nu explică prezența nervurii de coamă, străină morfologiei gotice tîrzii din Transilvania. Cazuri de analogie pentru această nervură se întîlnesc pe teritoriul țării noastre numai la unele biserici de lemn, acoperite cu bolți cilindrice, păstrate dintr-o perioadă ceva mai tîrzie. Nu e lipsit de semnificație faptul că alte analogii se găsesc tocmai în Anglia, în sistemele de boltire gotice elaborate încă în veacul al XIII-lea, fiind atestate chiar la unele clădiri mari, acoperite cu bolți cilindrice de lemn. Prin urmare la asemenea bolți de lemn se folosea o grindă longitudinală sub coamă, care trebuia să corespundă unei necesități constructive, fiindcă e neîndoielnic că între sistemul de boltire în lemn de la noi și cel atestat în Anglia încă din veacul al XIII-lea, mai apoi și în țările din nordul Europei, nu se poate întrevedea nici un fel de relație. Trebuie deci să presupunem că meșterul din Cinciș a combinat nervurile gotice tîrzii cu o nervură de coamă după modelul unei clădiri de lemn locale, transmițîndu-ne astfel un element morfologic de o valoare documentară excepțională. Pronaosul tăvănit fusese adăugat înainte de anul 1649 (data unei inscripții), iar clopotnița, așezată în fațada de vest, e din anul 1867.

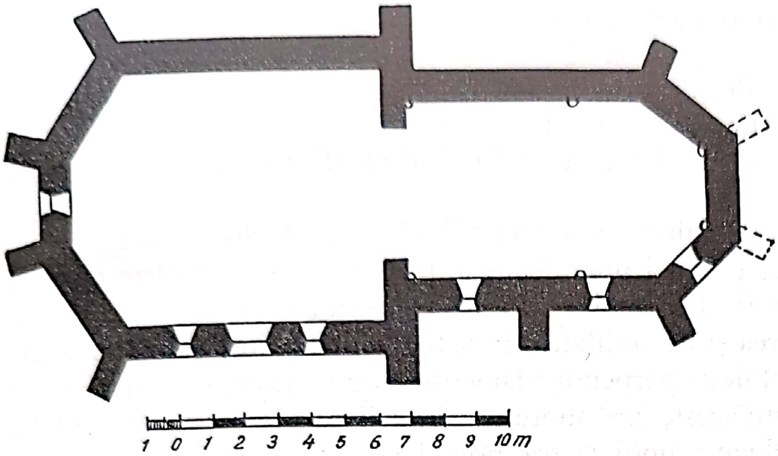
Politica lui Mihai Viteazul, cucerirea și înglobarea Transilvaniei într-un stat feudal românesc, deși de scurtă durată, a trezit însă energii noi, și pe la 1600 se pot înregistra o serie de ctitorii: o capelă amenajată în cetatea din Tîrgu Mureș (fosta mănăstire minorită), o biserică din Alba Iulia (distrusă pe la 1700, cînd s-a început construcția noii cetăți), o biserică la Ocna Sibiului, alta în Lujerdiu. Ctitoria din Ocna Sibiului (fosta biserică unită) e o biserică-sală specific munteană al cărei vechi parament de fațadă (fig. 400) — în starea actuală biserica prezintă o supraînălțare executată în veacul al XIX-lea — se compune dintr-un profil de bază puternic, încălecat de arcade oarbe geminate și un brîu în formă de tor, între două rînduri de zimți din cărămidă, iar sub cornișa de odinioară poartă un rînd de ocnițe pătrate. Biserica din Lujerdiu, și ea o biserică-sală acoperită însă cu calote, posedă cîteva profiluri în stilul Renașterii, provenite de la unele modificări din jumătatea a doua a veacului al XVII-lea.

Referitor la arhitectura gotică bisericească s-a arătat în expunerea precedentă preferința crescîndă a veacului al XV-lea pentru biserica-sală. Biserici-hală se mai zidesc numai în împrejurări deosebire, de exemplu în tîrguri care rivalizează pentru obținerea privilegiului de « civitas », cum au fost cele din Mojna (biserica evanghelică, cca 1480—1486) și Biertan (biserica evanghelică terminată în intervalul 1510—1516). Între bisericile-sală cele mai însemnate sînt cea a ursulinelor din Sibiu, zidită după 1474 pe seama ordinului dominican, și actuala biserică reformată din Cluj (str. Kogălniceanu), făcînd odinioară parte dintr-o mănăstire minorită întemeiată în 1486 cu sprijinul lui Matei Corvinul, care și numește, în 1490, pe un frater Johânnes ca șef al șantierului. Biserica clujeană e cea mai mare biserică-sală din Transilvania (lărgimea interioară a navei e de 15,33 m); ea fusese integral boltită, actuala boltă a navei datorîndu-se însă unei refaceri din veacul al XVII-lea.

În cor (fig. 396) se păstrează, în schimb, vechea boltă cu nervuri dispuse în formă de plasă. Pe latura de sud a bisericii (fig. 397) se mai vede foișorul mănăstirii de odinioară, din care au fost descoperite, cu ocazia recentelor cercetări și restaurări, fundațiile aripei apusene și ale cîtorva încăperi adiacente.

Tot în Cluj se păstrează și un complex mănăstiresc sugestiv, fosta mănăstire dominicană (apoi franciscană, în prezent școala medie de muzică). În jurul unei curți, la parter cu foișor deschis prin arcade gotice, se grupează trei aripi de clădiri (a patra, cea de sud, e ocupată de biserică), adăpostind arhondaricul, refectoriul, săli comune și chilii. Refectoriul (fig. 399) e acoperit cu o boltă pe ogive și nervuri proptite pe un stîlp central și e prevăzut cu un mic amvon amenajat în perete, deosebit de bogat decorat. Sala capitulară, situată lîngă sacristie, e boltită pe nervuri dispuse în formă de plasă (fig. 398). Reconstrucția vechii mănăstiri, căreia i se datorează și încăperile amintite, s-a inițiat prin 1455, an în care guvernatorul Iancu de Hunedoara începe să acorde subvenții mănăstirii. Lucrările s-au continuat pînă pe la începutul veacului următor, după cum o denotă formele arhitectonice, trecînd treptat de la goticul tîrziu la goticul bastard și la contaminări cu profilurile Renașterii.

Caracteristic pentru perioada aceasta e, în sfîrșit, răspîndirea bisericii-sală la sat, mai ales în satele maghiare, unde se înlocuiesc acum bisericile de lemn cu construcții de piatră, avînd în mod obișnuit altarul boltit, iar nava tăvănită. Între motivele care au determinat această evoluție, trebuie avute în vedere și cele economice și cele politice. În urma răzmerițelor și răscoalelor țărănești, dar mai ales din pricina incursiunilor de jaf ale oștilor turcești, care s-au ținut lanț, stăvilite fiind doar în timpul domniei lui Matei Corvinul, numeroase biserici de lemn căzuseră pradă incendiilor. Bunăstarea crescîndă din ultima treime a veacului al XV-lea, și posibilitatea de a obține ușor mînă de lucru expertă din numeroasele șantiere orășenești, a ademenit pe țărani să-și reclădească noua biserică în piatră; în curînd s-au înființat mici șantiere țărănești, pe care le putem recunoaște ușor după mînuirea greoaie a formelor plastice și în funcție de răspîndirea unor particularități specifice pe zone restrînse, limitate la puterea de iradiere a acestor întreprinderi rustice. Ca exemple pot servi: biserica unitariană din Cristurul Secuiesc (Odorhei) din 1458, biserica (fig. 401) reformată din Cățălușa Zalău) în jurul anului 1500 sau biserica unitariană din Ionești (Rupea) din 1522. Prima poartă încă, în cor, o boltă pe ogive; a doua, o boltă cu nervuri stelate, iar ultima, o boltă cu nervuri în formă de plasă.



Ţigău. Biserica reformată. Plan.

O altă particularitate care se întîlnește însă mai rar (biserica reformată din Ţigău, Beclean, dinainte de 1503 (fig. 409) și biserica unitariană din Moldovenești, Turda, din secolul al XVI-lea) o constituie pronaosul încheiat spre vest cu trei laturi ale unui poligon. Şi această dispoziție derivă, după toate aparențele, din arhitectura de lemn și își găsește analogii și între clădirile de piatră din Moldova veacului al XV-lea (Orhei, Bălinești). După cum se vede, aceste biserici-sală gotice de la sate prezintă totodată și puncte noi de contact cu arhitectura de lemn, nu numai în ambianța românească, dar și în cea maghiară.

Goticul tîrziu se deosebește de goticul matur printr-o serie de particularități care ne oferă elemente destul de sigure pentru încadrarea cronologică a numeroaselor monumente păstrate. Unul din elementele cele mai caracteristice e sistemul de boltire. După cum am văzut, pe la mijlocul veacului al XV-lea se introduce, în locul ogivelor simple (fig. 401) bolta pe nervuri stelate (fig. 185, bolta navei centrale a bisericii Sf. Mihail din Cluj). Cu timpul nervurile devin tot mai complicate pînă ce iau forma unor paralelograme aplicate pe intradosul unei bolți cilindrice cu penetrațiuni. Se renunță treptat deci la bolta în cruce și se revine la bolta semicilindrică străbătută lateral, adică în dreptul arcurilor, a ușilor și ferestrelor, de penetrațiuni în formă de jumătate de pîlnie. Modificîndu-se sistemul de boltire, nervurile își pierd în mare parte rostul structiv inițial. Prin urmare, ele devin acum prevalent elemente decorative și cu timpul nervurile de piatră se înlocuiesc cu nervuri de teracotă pregătite în tipare, mult mai puțin rezistente și mai grosolane ca execuție. În faza aceasta, sistemul gotic e depășit și bolțile nu mai aparțin acestuia decît prin reminiscențele formale. Cele mai vechi bolți cu nervuri în formă de plasă, cunoscute în Transilvania, sînt cele de la capela plebanului Grigore Schleynig (1450–1481), din biserica Sf. Mihail din Cluj, purtînd pe una din cheile de boltă stema ctitorului. Aceste bolți datează probabil din apropierea anului 1481, fiindcă sistemul descris devine frecvent abia în preajma anului 1500, și mai ales în primul sfert al veacului al XVI-lea. Majoritatea exemplelor se găsesc în cor și sacristii, dar adeseori le întîlnim și în navele bisericilor-sală, iar uneori aplicate la basilici. Spre deosebire de bisericile din regiunea de nord a Transilvaniei și din Secuime, unele nave rămîn de obicei tăvănite, în ținuturile săsești se boltesc acum adeseori

și navele centrale ale vechilor basilici romanice. Exemple de asemenea basilici acoperite în nava centrală cu bolți pe nervuri în formă de plasă sînt biserica evanghelică din Șura Mică (fig. 402) și biserica reformată din Ocna Sibiului. Bolțile din Șura Mică sînt opera meșterului Johannes Welther și datează din 1506, iar cele din Ocna Sibiului, localitate învecinată, copiază același desen, prezentînd însă anomalia că aci ritmul traveelor fiind altul, dispoziția nervurilor nu corespunde stîlpilor.

Prețioase elemente de datare constituie și mulurile ferestrelor. În locul formelor polilobe se răspîndesc, în cursul veacului al XV-lea, tot mai mult formele flamboaiante, dar către sfîrșitul perioadei gotice, mai ales în primul sfert al secolului al XVI-lea, formele devin arbitrare, fantastice, alteori mulurile își pierd arcuirea și flexibilitatea, transformîndu-se în drepte întretăiate în diferite unghiuri (forme specifice stilului « perpendicular » din Anglia, răspîndite în perioada aceasta pe continentul european). Toate aceste amănunte sînt indicii despre pierderea simțului pentru formele specific gotice sub influența unui factor nou, iar morfologia aceasta bastardă e în general caracteristică pentru prima jumătate a veacului al XVI-lea.

Analogă e, firește, și evoluția portalului. În cursul veacului al XIV-lea și în prima jumătate a celui următor prevalase portalul încoronat cu arc frînt încălecat de fleroane, cu usciorii bogat articulați prin colonete și toruri cilindrice sau cu secțiunea în formă de pară, cu baze înalte și cu friza de capiteluri intercalată între usciori și arhivolte (de exemplu portalul bisericii evanghelice din Richiș, cca 1400, cf. fig. 201). Treptat, formele acestea se modifică; golul ușii se încheie sus într-un arc treflat, înscris într-un semicerc, încadrat la rîndu-i de un arc în acoladă. Notăm deci reapariția arcurilor semicirculare. Totodată dispare cezura dintre profilurile verticale și cele arcuite, adică brîul de capiteluri, profilurile usciorilor continuîndu-se neîntrerupt în arhivoltă, după același principiu pe care l-am remarcat și la profilarea stîlpilor și a nervurilor de la bolțile din interior. Unul din cele mai timpurii portaluri de acest gen e cel al actualei biserici reformate din Coșei (fig. 403), fostă biserică a unei mănăstiri minorite, clădită prin sfertul al doilea al veacului al XV-lea. Sistemul se simplifică apoi, eliminîndu-se tot mai mult elementele gotice, de exemplu la un portal, acum astupat, al bisericii reformate din cetatea Aiudului (fig. 405). În Secuime se elaborează în perioada goticului bastard un tip de portal semicircular încadrat de unul sau două toruri cilindrice, care adeseori nu mai prezintă nici profilul de bază (exemple la unele portaluri ale bisericilor romano-catolice din Șumuleu, Racu, Gheorghieni ș. a.m.d.). Tipicul portal gotic din faza ultimă e însă portalul zis « cu baghete ». Caracteristică e mai întîi deschiderea dreptunghiulară, cu lintelul (arhitrava) sprijinit în colțuri pe cîte o mică consolă, arcuită în partea inferioară. Usciorii, consolele și lintelul sînt decorate cu ciubucuri subțiri (baghete), separate prin scobituri adînci. Baghetele sînt drepte, iar cele verticale se întretaie la capete cu cele orizontale și adesori sînt dispuse în mai multe planuri verticale succesive. Asemenea portaluri sînt caracteristice pentru ultimele decenii ale veacului al XV-lea (de exemplu la sacristia bisericii evanghelice din Mojna, cca 1486, fig. 404) și mai ales pentru primele decenii ale veacului următor, cînd poartă adeseori drept coronament o cornișă cu denticule în stilul Renașterii (de exemplu ușa sacristiei de la biserica evanghelică din Biertan, cca 1515, fig. 406). Alături de arhitectura bisericească care deține și în această perioadă rolul hotărîtor în dezvoltarea caracterelor stilistice, se înmulțesc totuși clădirile de piatră profane, civile și militare.

Astfel, casele de piatră ale orășenilor, care pînă acum fuseseră doar rare excepții, devin, în cursul perioadei de care ne ocupăm, predominante. Cum însă arhitectura civilă, îndeosebi casa de locuit, e sortită să răspundă unor necesități care evoluează mereu, să satisfacă un progres care include, alături de cerința de utilitate, de siguranță și comoditate, și pretenții reprezentative, numărul clădirilor civile din veacurile XV—XVI, păstrate și numai relativ, e foarte mic. Necesitatea inexorabilă de a moderniza, de a adapta clădirile vechi cerințelor noi, a promovat pretutindeni transformări mai mult sau mai puțin incisive. Între clădirile care, alături de detalii caracteristice, mai păstrează și ceva din ansamblul de odinioară amintim casele parohiale evanghelice din Bistrița (1480) și Mediaș, casa din Cluj în care se presupune că s-ar fi născut Matei Corvinul — de fapt un vechi han dinainte de mijlocul veacului al XV-lea, transformat, însă, în prima jumătate a secolului al XVI-lea și restaurat modern — precum și cele două clădiri din Sibiu, inițial proprietăți particulare de la sfîrșitul veacului al XV-lea, unite ulterior și achiziționate de consiliul municipal în 1545 (fosta primărie, strada 1 Mai nr. 2). Un tip de clădire orășenească — răspîndit în Austria în perioada gotică tîrzie, transmis și împămîntenit îndeosebi în Sibiu (case în Piața 6 Martie) și în Bistrița (case în piața centrală) pe la sfîrșitul veacului al XV-lea — e cel al casei cu etajul proeminent, încălecat deasupra străzii și sprijinit pe arcade cu stîlpi, formînd în fața parterului un foișor acoperit (fig. 407). E vorba de un tip de clădire caracteristic pentru centrul artizanal și comercial al orașului, adăpostind în catul de jos ateliere și dughene. În cele două orașe amintite, tipul acesta s-a menținut apoi pînă în perioada barocă.

O ultimă categorie o constituie arhitectura militară. Castrele regale și îndeosebi castelele feudale erau adeseori încă construcții de lemn. Astfel, în 1456, un membru al familiei maramureșene a lui Drag, numită acum Drágffy, primește autorizația de a clădi pe una din moșii un « castel de lemn sau de piatră ». Castelele de lemn au dispărut cu toatele, iar din cele de piatră nu se mai păstrează azi decît ruine sau și numai urmele ruinelor. Din castelul Ciceului, menționat ca un castru încă în veacul al XIII-lea, devenit ulterior proprietatea lui Ștefan cel Mare și a lui Petru Rareș, se mai văd doar vestigii ale cîtorva ziduri. Ruinele castelelor feudale din Deva (inițial un castru regal din veacul al XIII-lea) și din Soimuș (de lîngă Radna) prezintă detalii caracteristice goticului tîrziu din perioada de reconstrucții a lui Matei Corvinul. În cursul veacurilor XV și XVI s-au completat și s-au extins și incintele orașelor Cluj (fig. 409), Mediaș, Sighișoara, Sibiu, Brașov ș.a.m.d. Cele mai semnificative realizări sînt însă cetățile țărănești din Țara Bîrsei, din regiunea Tîrnavelor și din Secuime, construite sau reconstruite și completate îndeosebi după incursiunea turcească din 1493. Cetățile din Țara Bîrsei, situate la șes, dezvoltă mai departe sistemul de apărare bazat exclusiv pe eficacitatea curtinelor flancate de turnuri și bastioane, precedate de un șanț cu apă. Ca exemplu pot servi cetățile din Hărman și Prejmer, al căror nucleu datează probabil din primul sfert al veacului al XVI-lea.

Cel mai interesant tip de fortificații a fost elaborat în valea Tîrnavei Mari, de unde a iradiat și în ținuturile învecinate, pe de o parte spre miazăzi, spre valea Oltului și în regiunea de la nord de Sibiu, pe de alta spre valea Tîrnavei Mici. Particularitatea acestor fortificații stă în faptul că alături de incinta de apărare, adeseori prevăzută și cu o barbacană (un sistem mai complex pentru apărarea porții, compus dintr-o incintă specială cu turnuri și bastioane proprii),

Scanned with OKEN Scanner

intervine și biserica însăși ca reduit. Ideea de a transforma biserica într-o cetățuie nu e nouă și se întîlnește încă în perioada romanică tîrzie în diferite regiuni din Europa, chiar și în Transilvania. Dar împrejurările deosebit de tulburi ale Transilvaniei, și pe de altă parte resursele materiale ale țărănimii de la sfîrșitul veacului al XV-lea — după perioada de închegare economică din timpul lui Matei Corvinul — au permis țăranilor să dezvolte sistemul și să-l aplice pe scară mare. E interesant de notat că, deși unele biserici sînt mai vechi, nu cunoaștem nici un caz de transformare a bisericii în reduit anterior incursiunii turcești din anul 1493. Asupra majorității acestor construcții dispunem de informații documentare și uneori de însemnări incizate cu dalta în clădire, iar alteori de elemente stilistice (reconstrucții ale bolților, foarte frecvente, executate în legătură cu transformarea podului), toate în acord cu datarea reduitelor între anii 1493—1526. Puține sînt cazurile ulterioare și nu se cunoaște nici un exemplu anterior. Se pare deci că acea incursiune produsese o impresie profundă asupra populației și că încrederea în resursele apărării organizate ale regatului și voievodatului scăzuseră mult după moartea lui Matei.

Sistemul de fortificare al bisericilor nu e uniform, dar pînă în prezent nu s-au putut desprinde etapele evoluției cronologice și nu s-au identificat nici centrele de iradiere ale diferitelor variante. Ceea ce se poate afirma deocamdată e că cele mai complexe fortificații se găsesc în valea superioară a Tîrnavei Mari și a afluenților săi. Anumite filiațiuni se pot recunoaște pe baza unor însușiri comune și a datărilor ce ne stau la îndemînă, dar concluzii peremptorii nu se pot formula. Nu trebuie uitat nici faptul că în cursul numeroaselor restaurări din veacul trecut s-au demontat în mod sistematic fortificațiile de deasupra bisericilor, și lacunele create prin acele demontări îngreunează cercetările.

Adeseori bisericile reduit sînt foste basilici romanice sau gotice, cărora li s-au amputat, uneori cu ocazia fortificării, navele laterale în tot sau în parte, astupîndu-se arcadele dintre vechile nave. Cînd biserica s-a construit concomitent cu fortificația, e vorba întotdeauna de o biserică-sală. Uneori fortificarea constă numai din amenajarea clopotniței, alteori și din ridicarea unui turn masiv deasupra corului (de exemplu bisericile evanghelice din Merghindeal, Homorod, Dealul Frumos). Ambele turnuri erau de obicei prevăzute sus cu cîte o galerie de lemn cu parapet, pentru a permite aruncarea de proiectile și lichide asupra celor ce se apropiau de piciorul zidului. Turnul de peste cor e înlocuit adeseori cu un bastion puternic, depășind spre exterior planul vertical al pereților de la altar, pereții bastionului fiind proptiți pe contraforturi și console (bisericile evanghelice din Biertan, Bazna, Buzd, fig. 408, Copșa-Mare, Boian). Astfel, apărătorii din etajul de jos al bastionului dispuneau de deschideri în paviment (machicoulis = guri de păcură) prin care puteau combate pe cei ce ar fi încercat să facă breșe în zid. Etajele superioare, accesibile numai prin coridoare de lemn, erau înzestrate cu metereze de forme diferite, de obicei strîmte și dreptunghiulare, deci de un tip vechi, uneori și cu metereze lărgite în partea inferioară și cu deschiderea circulară, specială pentru armele ușoare de foc.

Reduitele mai complexe cuprind și unul sau mai multe etaje de apărare deasupra navelor, de obicei simple construcții de lemn, de exemplu bisericile evanghelice din Drăușeni, Hendorf (majoritatea acestora au fost demontate); alteori fortificațiile sînt din zidărie (bisericile evan-

ghelice din Roadăș, Vorumloc, Axente Sever, biserica reformată din Dîrjiu ș.a.m.d.); ele făceau legătura între clopotniță și bastionul corului, permițînd apărarea întregii clădiri. În laturile corului, deasupra traveelor de est ale navelor laterale, se găsesc uneori turnuri de flancare, adăpostind și scările de acces de la etajele de apărare (bisericile evanghelice din Cisnădie, fig. 412, Movile etc.). Cele mai sugestive clădiri sînt bisericile-sală încălecate pe toată suprafața de un bastion masiv, încît nici nu mai dau de bănuit că ar ascunde în interior o biserică (de exemplu bisericile evanghelice din Saschiz, Cloașterf, Boz). Numeroase sînt bisericile reduit care dispun în interior și de fîntîni.

Mai limpede decît orice alt document contemporan, fortificațiile acestea ilustrează primejdiile acelor vremuri și voința fermă de a se opune furtunii care amenința necontenit viața și avutul.

Paralel cu evoluția goticului tîrziu încep să apară în Transilvania și primele elemente ale Renașterii, manifeste în jumătatea a doua a veacului al XV-lea sub forma unor interferențe izolate în contextul construit încă, în esență, dintr-o structură gotică. Această pătrundere a fost promovată prin legăturile cu Italia, moștenite din perioada precendentă. În privința acestor relații merită o mențiune și faptul că Iancu de Hunedoara își completase educația la curtea ducelui Filippo Maria Visconti din Milan, iar Matei Corvinul, în urma căsătoriei cu Beatrice de Aragonia (1476), se înconjurase de curteni și artiști italieni.

Etapa intermediară de care se leagă direct pătrunderea Renașterii în Transilvania se găsește în centrele din Ungaria, în Buda, capitala lui Matei, în castelul său favorit din Vișegrad și la sediul arhiepiscopiei din Strigoniu. Aci lucrau, alături de meșteri chemați din toate colțurile țării, inclusiv voievodatul transilvănean, și italienii noi veniți. Dintre aceștia din urmă făceau parte arhitecți, sculptori, pictori și numeroși miniaturiști. Înfăptuirile din acele centre poartă pecetea formației meșterilor respectivi; unele sînt realizări specific gotice, altele aparțin Renașterii toscane și nord-italiene, iar o a treia categorie prezintă aspecte eclectice, reflectînd iscusința cu care pămîntenii au înțeles și și-au însușit noile învățături. Elementele Renașterii care pătrund în faza aceasta timpurie în Transilvania poartă îndeobște acest caracter eclectic. La castelul din Hunedoara, unde se continuă lucrările începute în vremea guvernatorului Iancu, se boltește vechea aripă de nord (clădirea inițială păstrată din vremea castrului) și deasupra ei se construiește un etaj prevăzut spre curte cu o loggie. Motivul arhitectonic e specific italian, dar execuția, anume forma nearticulată a stîlpilor și arcurilor turtite, ilustrează eclectismul local.

Exemplul dat de Matei Corvinul a fost imitat de curteni, de membrii noii aristocrații și îndeosebi de arhierei, aceștia din urmă crescuți în parte la școlile din Italia. Un astfel de prelat înrudit cu Matei Corvinul era Ladislau Geréb, episcop de Alba-Iulia între anii 1479—1502. Lui i se atribuie reconstrucția castelului din Gilău, dar din acel castel nu se mai păstrează decît fragmente arhitectonice (în lapidarul Muzeului de istorie din Cluj), dintre care unele ar putea fi și ulterioare, fiindcă la Gilău se lucra încă în 1540. Perioadei lui Geréb îi aparține fără îndoială stema purtată de doi putti, un motiv italian, dar într-o transpunere mai nervoasă, influențată încă de plastica gotică. Nu a rămas, în schimb, din ultimul sfert al veacului al XV-lea nici o urmă în centre ca Oradea și Alba-Iulia, deși e de presupus că tocmai acolo se vor fi afirmat mai întîi ideile și formele noi.

Concepția mai realistă despre lume, zămislită îndeobște în ambianța orășenească europeană în cursul veacului al XV-lea, și cultura umanistă cu corolarul ei, arta zisă a «Renașterii», generată de centrele urbane italiene în frunte cu Florența, au fost de la început purtătorii unei orientări profane, grefată însă în toate țările europene pe tradiția culturii medievale religioase. Expansiunea treptată a Renașterii, împletirea acesteia cu concepțiile și formele artistice locale moștenite explică caracterul deosebit pe care l-a dobîndit Renașterea în fiecare țară în parte. Astfel, și Renașterea transilvăneană și-a constituit cu timpul o fizionomie proprie.

Caracterul eminamente profan al noii culturi nu exclude deocamdată dăinuirea artei religioase și aceasta din urmă ne-a conservat și cele mai vechi monumente în stilul Renașterii. Primul și totodată cel mai de seamă martor cunoscut e capela canonicului Lázó, (fig. 411), adăugată catedralei romano-catolice din Alba-Iulia. Inscripția de sub cornișă, în frumoase litere anticva, precizează că zidirea s-a făcut în anul 1512. Fațada principală e cea dinspre miazănoapte, împărțită în două caturi, cel de jos adăpostind poarta, cel de sus o nișă, iar articularea verticală e realizată prin pilaștri. Articularea e însă lipsită de consecvență și se trădează repede ca o imitație stîngace, iar caracterul și profuziunea decorului plastic dovedesc copierea unui model lombard. Eclectismul acestei compoziții devine evident cînd analizăm și fațada apuseană și interiorul. În fațada de vest, tratată sobru, se găsește o frumoasă poartă (fig. 433) acum astupată, specific toscană, cu profilurile cadrului întoarse jos spre golul ușii. Acest motiv se va răspîndi în curînd și va deveni tipic pentru profilurile tocurilor de uși și ferestre. Un al treilea portal, iarăși mai bogat, face în interior legătura dintre capelă și nava laterală de nord (fig. 410). Motivele lombarde reapar și compoziția e mai complicată și mai incoerentă, iar bolta acestui interior e așezată pe nervuri gotice în formă de plasă, împodobite la încheieturi cu scuturi heraldice festonate. Dintr-o capelă alăturată, amenajată de episcopul Francisc Várday (1514—1524), nu se mai păstrează decît fațada, dar în interiorul catedralei, scara de la tribună cu baluștrii zvelți poartă pe stîlpul de jos stema aceluiași ctitor.

De obicei Renașterea contribuie numai cu detalii la împodobirea arhitecturii eclesiastice. Astfel, biserica din Mineu, o clădire gotică modestă, primește un frumos portal cu fronton semicircular, în forme specific toscane, operă a meșterului Johannes Fiorentinus, executată în 1514. Un ultim exemplu caracteristic ne oferă biserica evanghelică din Bistrița, o clădire din veacul al XIV-lea, completată în cursul veacului următor, reparată în prima jumătate a veacului al XVI-lea și încredințată pînă la urmă arhitectului Petrus Italus pentru a fi reconstruită. Petrus Italus, originar din Lugano, face parte din marea familie a arhitecților italieni emigrați și se știe că a lucrat în diferite orașe din Slovacia și Polonia. Inscripția votivă de deasupra portalului apusean al bisericii bistrițene precizează că dărîmarea clădirii vechi s-a început la 7 martie 1560, iar în 13 mai același an, s-a inițiat reconstrucția, terminată în 1563. Din starea de fapt a monumentului, ca și din datele de mai sus e ușor de înțeles că reclădirea nu a fost totală, fiindcă structura bisericii, o biserică-hală cu tribune peste navele laterale, a rămas cea gotic-tîrzie. Intervenția lui Petrus Italus, căruia i se datoresc — pe lîngă lucrări de consolidare — consolele de la bolți, parapetele cu baluștri, portalul principal, două portaluri laterale și mai ales frontonul de vest articulat prin trei registre de colonete angajate (fig. 415), nu a modificat caracterul inițial al clădirii. Acest coronament de fațadă derivă din frontoanele arhitecturii profane ale

goticului tîrziu, transpus însă acum în formele Renașterii. În această nouă redactare, frontonul va deveni caracteristic pentru arhitectura polonă; între cele mai vechi monumente poloneze păstrate se numără palatul din Pabianice (1565—1571).

Între timp arhitectura bisericească trecuse pe planul al doilea. Izbucnirea încordărilor social-politice, manifestate printr-o serie de răscoale țărănești în diferitele țări europene (în Transilvania răscoala lui Gheorghe Doja, 1514) și răspîndirea culturii umaniste în rîndurile orășenimii declanșaseră, la începutul veacului al XVI-lea, și o criză religioasă, care a provocat, în Transilvania, o stagnare a activității de pe șantierele bisericești. Răspîndirea reformelor religioase a dus în continuare la confiscarea și la redistribuirea numeroaselor biserici catolice (catedrale, biserici parohiale și biserici mănăstirești) între noile confesiuni și spațiul pe care aceste construcții vaste l-au oferit cultului protestant era deocamdată suficient. Astfel, în jumătatea a doua a veacului al XVI-lea și în cursul veacului următor, adică în perioada în care catolicismul a fost aproape complet eliminat, nu s-a construit nici o biserică nouă de oarecare importanță pentru comunitățile maghiare și săsești.

Monumentele cele mai însemnate ale Renașterii transilvănene sînt deci cele profane și în primul rînd castelele feudale. Despre aceste castele s-a susținut că ar reprezenta un tip specific local, deosebit de castelele din Ungaria de vest și de cele din Slovacia. Pînă la un anumit punct constatarea aceasta pare exactă, deși o publicare integrală a materialului arheologic lipsește încă, iar concluziile s-au formulat generalizîndu-se prea mult unele observări izolate. În raport cu monumentele din Ungaria de vest, strîns legate de evoluția din Austria, castelele transilvănene sînt mai simple și de proporții mai reduse, iar în raport cu cele din Slovacia, elementele particulare ale Renașterii cehe și germane se fac mai puțin simțite. Izolarea Transilvaniei după lupta de la Mohács și după ocuparea Ungariei de către turci promovează o evoluție indigenă, dar vom vedea imediat că această izolare n-a fost decît parțială, fiindcă șantierele castelelor sînt adeseori conduse de experți străini (ingineri-arhitecți, numiți în documentele vremii « fundatores »), apoape toți de origine italiană, și proiectele pe care aceștia le întocmesc nu se inserează într-o evoluție provincială specifică. Cea mai caracteristică trăsătură comună a monumentelor transilvănene din veacul al XVI-lea e simplitatea construcțiilor și înzestrarea lor cu mijloace de apărare, consecințe ale tensiunilor interne și ale amenințărilor externe. Cînd se înlocuiesc clădiri mai vechi, se păstrează planimetria asimetrică a fazei gotice, alteori acea distribuție pitorească a corpurilor de clădiri reapare în virtutea tradiției. În principiu însă castelele din veacul al XVI-lea sînt plănuite cu o curte dreptunghiulară înconjurată de patru corpuri de clădiri (executate uneori numai în parte, alteori abia în etape succesive), înzestrate cu cîte un bastion în fiecare colț, dispunînd și de un sistem de fortificații exterioare. Un factor care introduce o anumită unitate se datorește mîinii de lucru, pietrarilor, care sînt aproape întotdeauna localnici. Spre deosebire de pietrarii de odinioară, cei de acum sînt breslași și pietrarii orașelor mai importante — din acest punct de vedere în prima linie Clujul — livrează adeseori elemente arhitectonice la mari distanțe, promovînd astfel un aer de familie ușor de recunoscut în detalii, dar totuși incapabil de a influența însăși esența concepției arhitectonice.

Unul din cele mai vechi castele din această perioadă e cel din Gherla, a cărui construcție s-a început pe vremea lui Ioan Zápolya. La 1540 însă castelul ajunsese în stăpînirea guvernatorului

episcop de Oradea, călugărul Gheorghe Martinuzzi, şi corpul de clădire care ocupă jumătatea apuseană a incintei se ridică acum. Proiectant fusese Domenico da Bologna, arhitect şi inginer militar, trimis de regele Ferdinand (mai apoi împăratul Ferdinand I) pentru a revizui starea fortificaţiilor transilvănene, intrat apoi în slujba lui Zápolya şi a lui Martinuzzi. Palatul e o clădire, dreptunghiulară, înzestrată cu o capelă în capătul de nord. Beciul şi capela poartă în parte încă bolţi gotice, dar o inovaţie e scara liberă din faţada răsăriteană. Renaşterii îi aparţin: portalul cu arcada semicirculară purtată de pilaştri (fig. 416), stema de alături cu data 1542 sprijinită de doi putti, ferestrele dreptunghiulare cu profil simplu şi ferestrele geminate, înalte, semicirculare de la capelă. Acestea din urmă sînt o creaţie caracteristică nord-italiană, frecventă în Bologna. Pe baza numeroaselor steme ale lui Martinuzzi şi a cîtorva inscripţii se poate spune că zidirea s-a executat între anii 1540—1551 şi e interesant că unele elemente — scara exterioară şi ferestrele geminate — se regăsesc întocmai şi la castelul lui Martinuzzi din Vinţul de Jos (fig. 413), construit în aceeaşi perioadă. În ambele cazuri faţadele au un aspect simplu (fig. 414), de-a dreptul sever, fiind lipsite de orice articulare verticală, conform cu faţadele Renaşterii bolog-neze contemporane.

În faza aceasta s-au întreprins lucrări şi la Cetatea Ciceului, după cum se vede din stema moldovenească pe scut festonat (fig. 417), păstrată acum în Muzeul raional din Dej. Etapa acestor construcţii din Ciceu se oglindeşte însă fără îndoială în unele forme decorative ale Renaşterii pătrunse în Moldova tocmai în vremea lui Petru Rareş.

Deosebit de aspectul castelelor menţionate e cel din Criş, a cărui aripă de sud-vest se deschide spre curte cu un foişor la etaj, la care urcă o scară de onoare (fig. 418). Acoperişul scării e purtat de stîlpi zvelţi, cu secţiunea dreptunghiulară, iar parapetul e format din baluştri de tipul celor întîlniţi şi la catedrala din Alba-Iulia, în timp ce coloanele foişorului, susţinînd arcade semicircu-lare, sînt scunde, cu fusul foarte galbat (arcuit în formă de butoiaş), cu baza şi capitelul profilate la fel, prevăzute cu colţari. Modelul pentru asemenea dispoziţie şi pentru amănunte se întîlneşte în Sárospatak (R. P. Ungară), unde se regăsesc întocmai toate elementele menţio-nate, cu excepţia fusurilor scunde şi cu deosebire că acolo colţarii sînt ceva mai îngrijit execu-taţi şi au forma unor frunzuliţe răsucite. Clădirea descrisă se presupune că ar data din 1559, ceea ce ar corespunde modelului din Sárospatak, terminat între anii 1550—1560. O menţiune deosebită merită bastionul adiacent, masiv, cilindric, împodobit la etajul de sus cu cîteva figuri de ostaşi executate după modelele răspîndite în Slovacia. Bastionul acesta, un adevărat donjon, prevăzut cu încăperi de locuit şi cu ferestre dreptunghiulare cu cadre profilate, unele încăle-cate şi cu frontoane triunghiulare, datează din 1598.

Formele simple ale Renaşterii, cu cadre de uşi şi ferestre ale căror profiluri sînt întoarse în partea inferioară spre golul deschiderii, se regăsesc în castelul principilor transilvăneni din Turda (acum muzeu), o clădire iniţial gotică, modernizată afirmativ îndeosebi în perioada lui Sigismund Bathory, deci în ultimii ani ai veacului al XVI-lea, dovedind persistenţa nealterată a unor profiluri din quattrocento, introduse în Transilvania cel mai tîrziu la capela lui Lázó, în timp ce clădirea veche a castelului din Mănăstirea (lîngă Dej) — grav deteriorată în ultimul război — ridicată în 1593, e împodobită în parte cu tocuri de ferestre de tip geminat (fig. 421), întîlnite în vecinătate, la castelul din Gherla.

Scanned with OKEN Scanner

393. Hunedoara.
Biserica Sf. Nicolae.

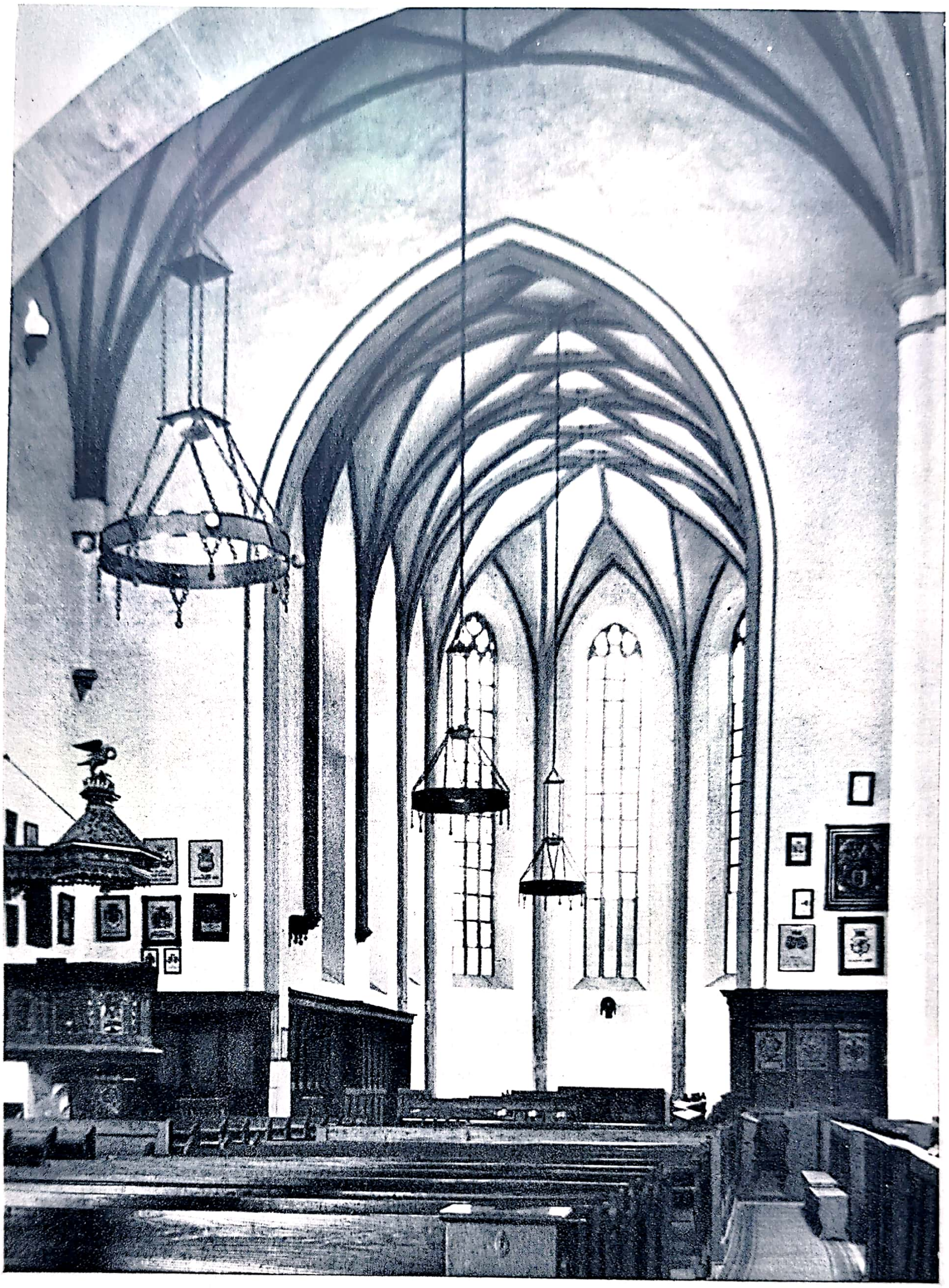
Scanned with OKEN Scanner

394. Feleac.
Biserica ortodoxă.

395. Vad.
Biserica fostei mănăstiri.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

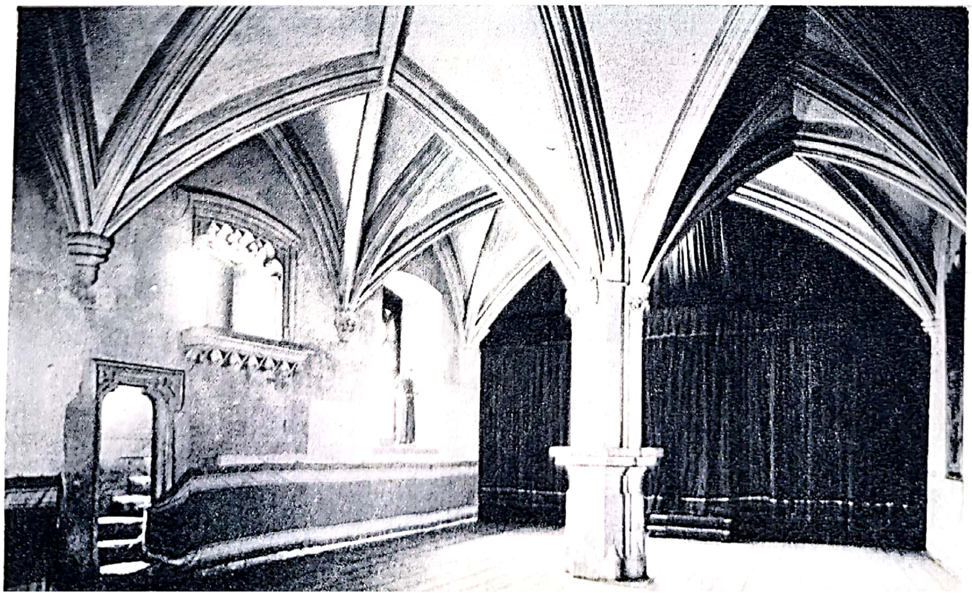


396. Cluj.
Interiorul fostei biserici minorite,
acum reformată.

397. Cluj.
Fosta biserică minorită,
acum reformată, fațada de sud.

Scanned with OKEN Scanner

398. Cluj.
Fosta mănăstire dominicană,
sala capitulară.

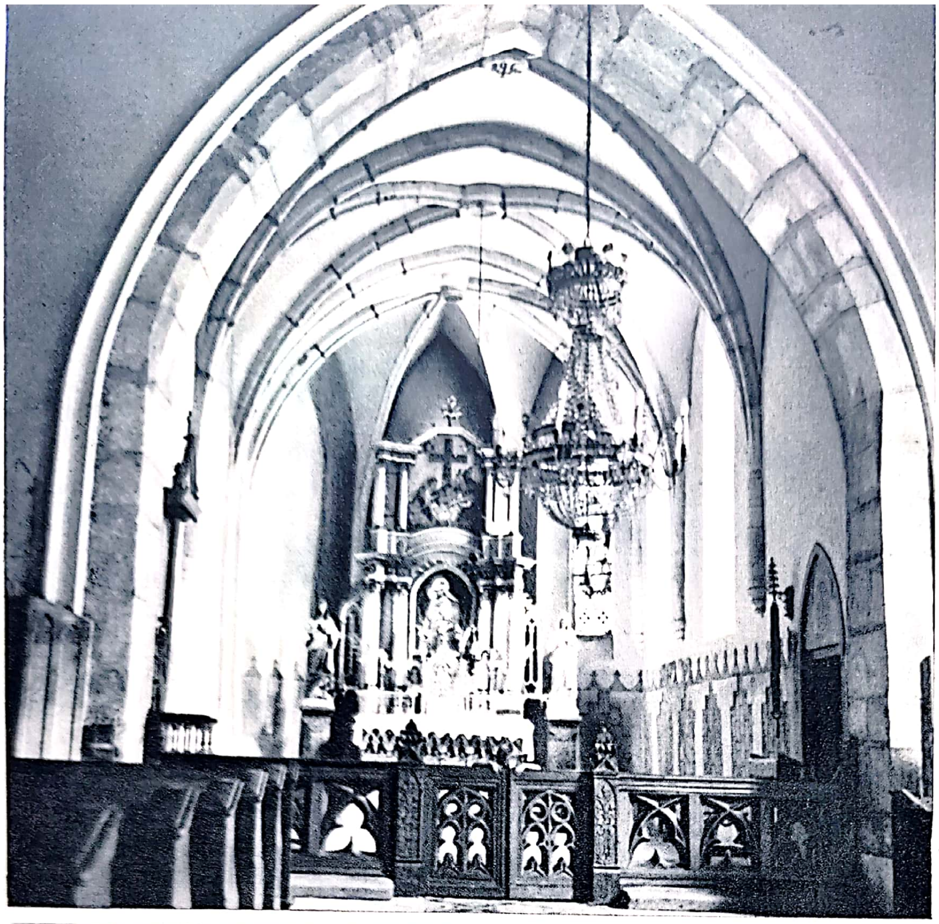


399. Cluj.
Fosta mănăstire dominicană,
refectoriul.

Scanned with OKEN Scanner

400. Ocna Sibiului.
Fațada de sud
a vechii biserici ortodoxe.

Scanned with OKEN Scanner



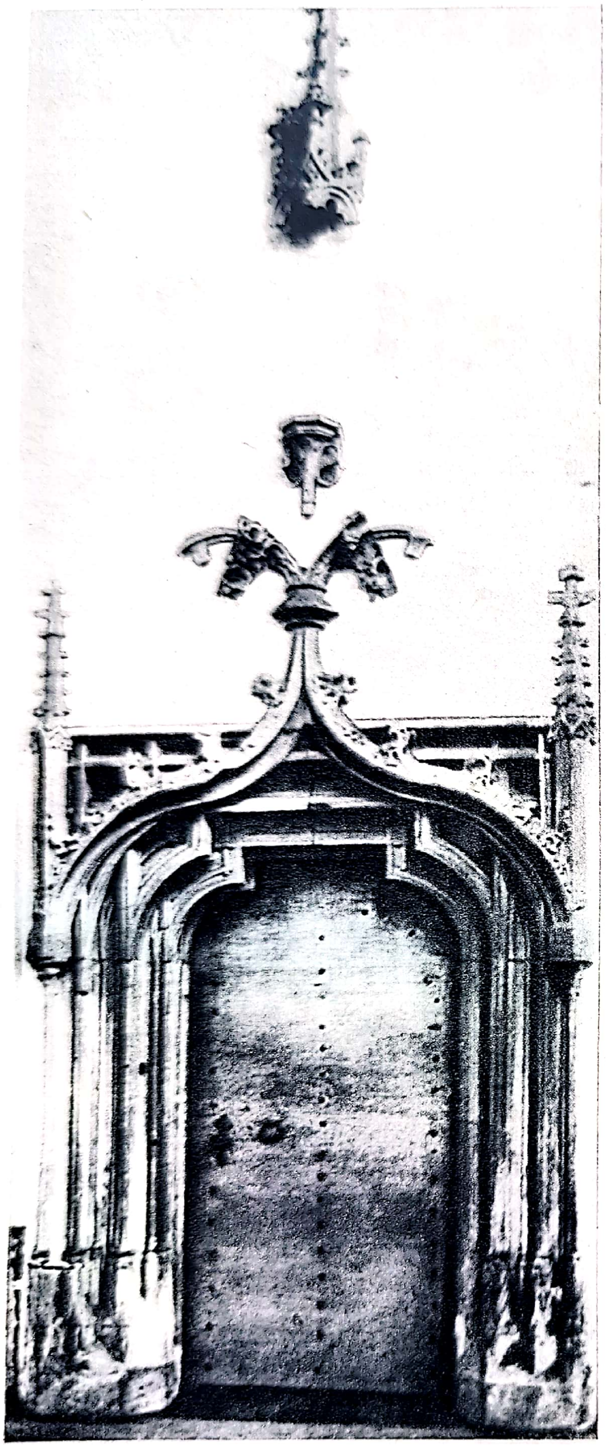
401. Cristurul Secuiesc. Corul bisericii unitariene.

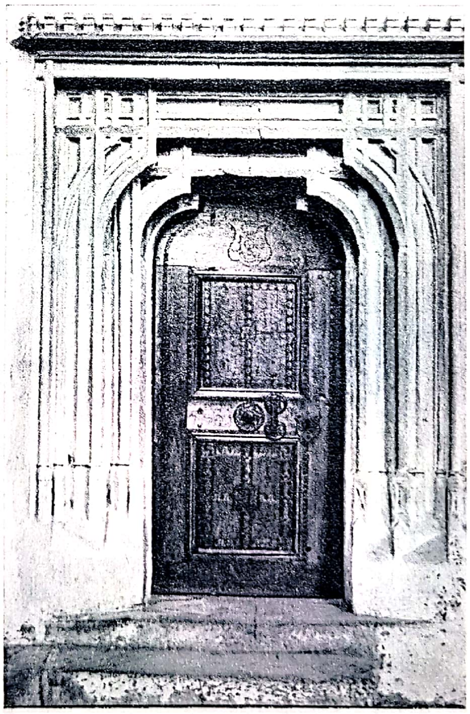
402. Şura Mică. Biserica evanghelică, bolta navei centrale.

403. Coşeiu. Portalul bisericii reformate.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner





404. Mojna.
Uşa sacristiei
de la biserica
evanghelică.

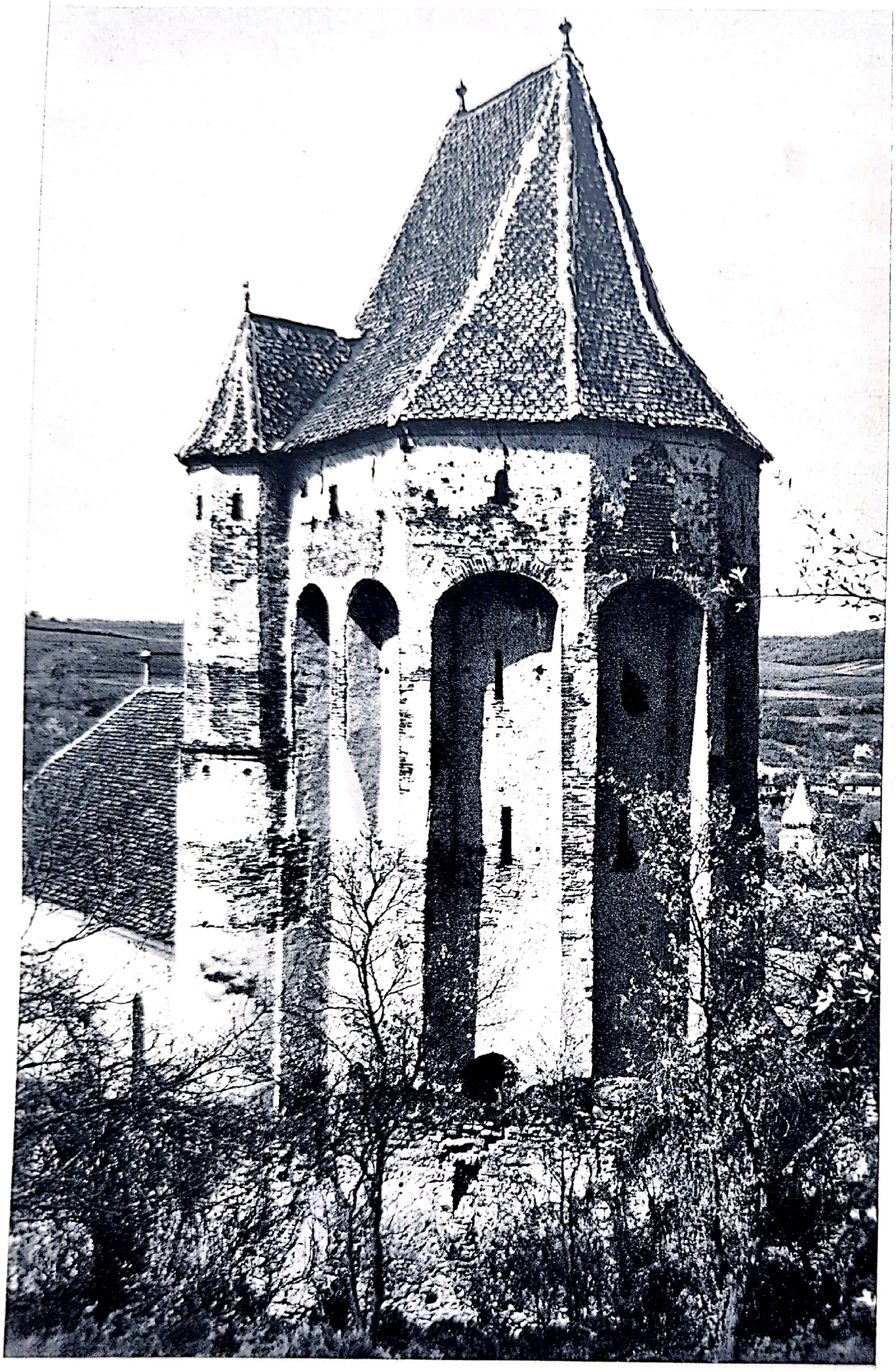
405. Aiud.
Portal astupat
de la biserica
din cetate.

406. Biertan.
Uşa sacristiei
de la biserica
evanghelică.

407. Bistriţa.
Case cu arcade.

Scanned with OKEN Scanner

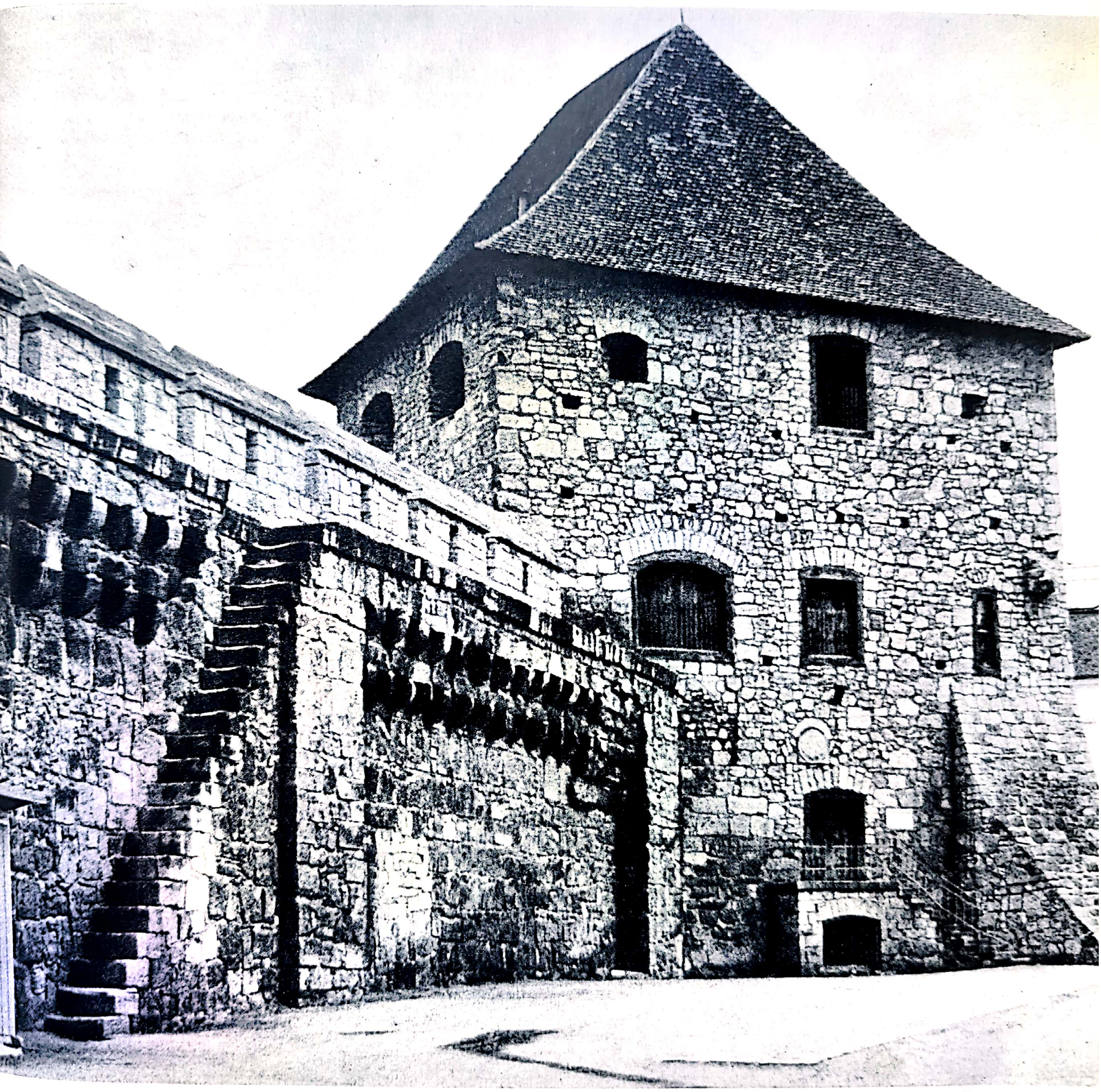
Scanned with OKEN Scanner



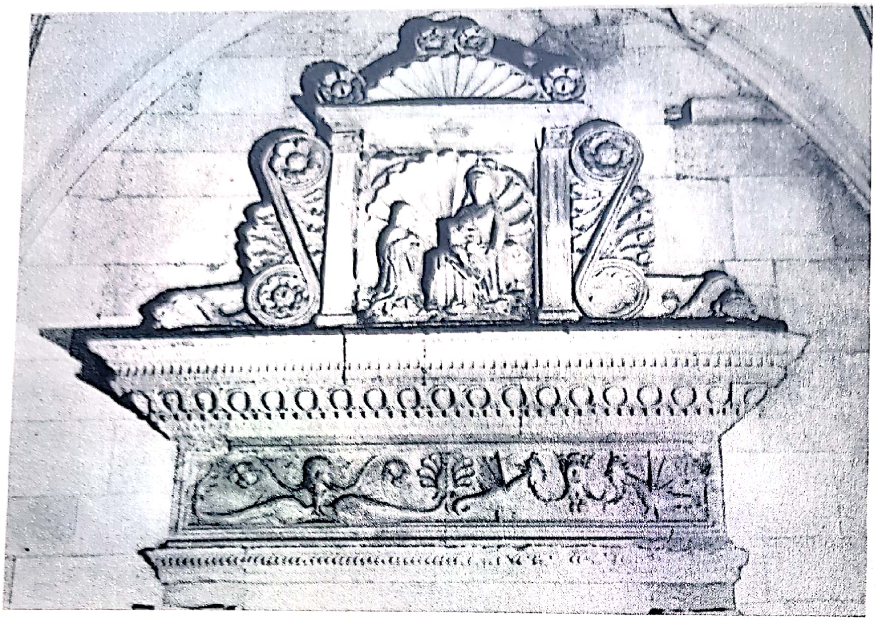
408. Buzd.
Biserică fortificată.

409. Cluj.
Fortificația orașului.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



*410. Alba Iulia.
Capela Lázó.
Coronamentul portalului interior.*

*411. Alba Iulia.
Catedrala romano-catolică,
fațada capelei Lázó.*

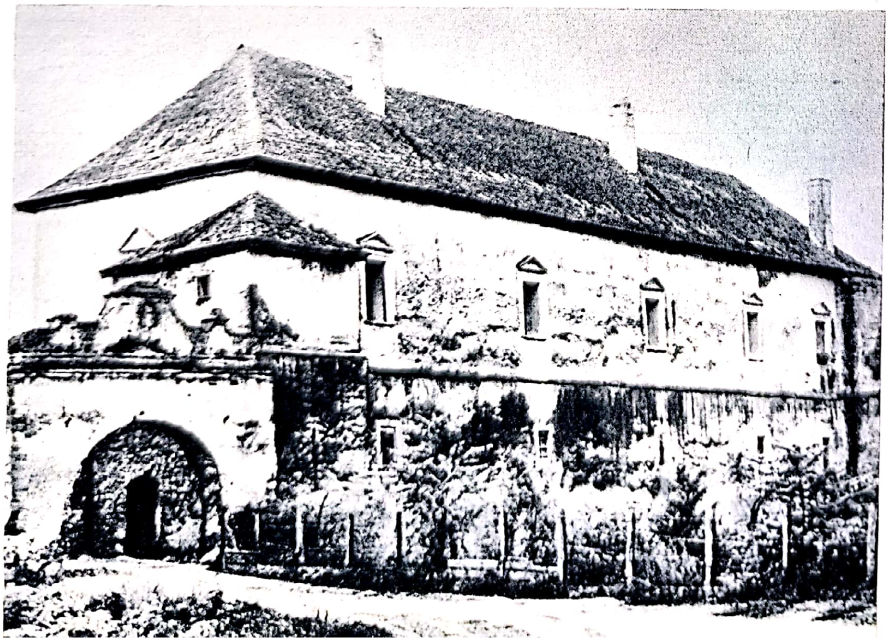
*412. Cisnădioara.
Biserică fortificată.*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

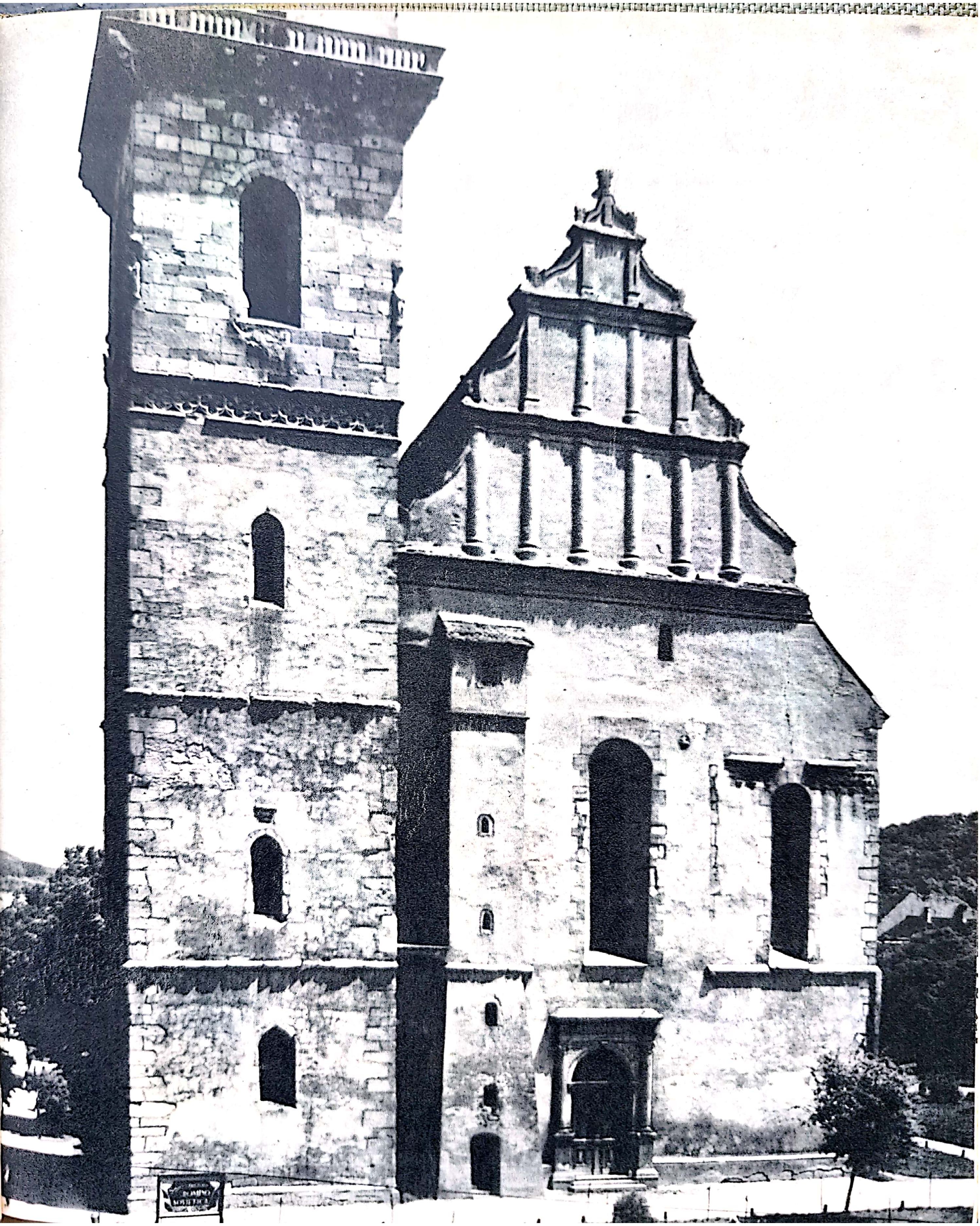
413. Vințul de jos.
Fereastră de la castel.

414. Vințul de jos.
Fațada castelului.

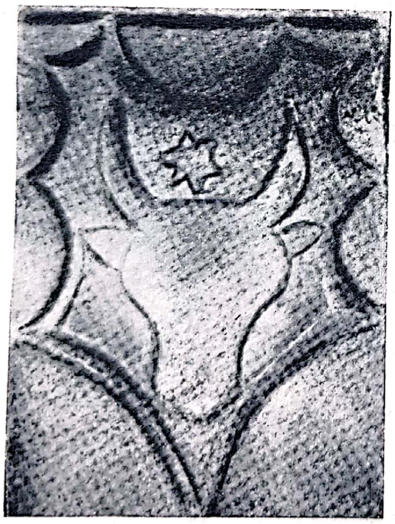


415. Bistrița.
Fațada bisericii evanghelice.

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



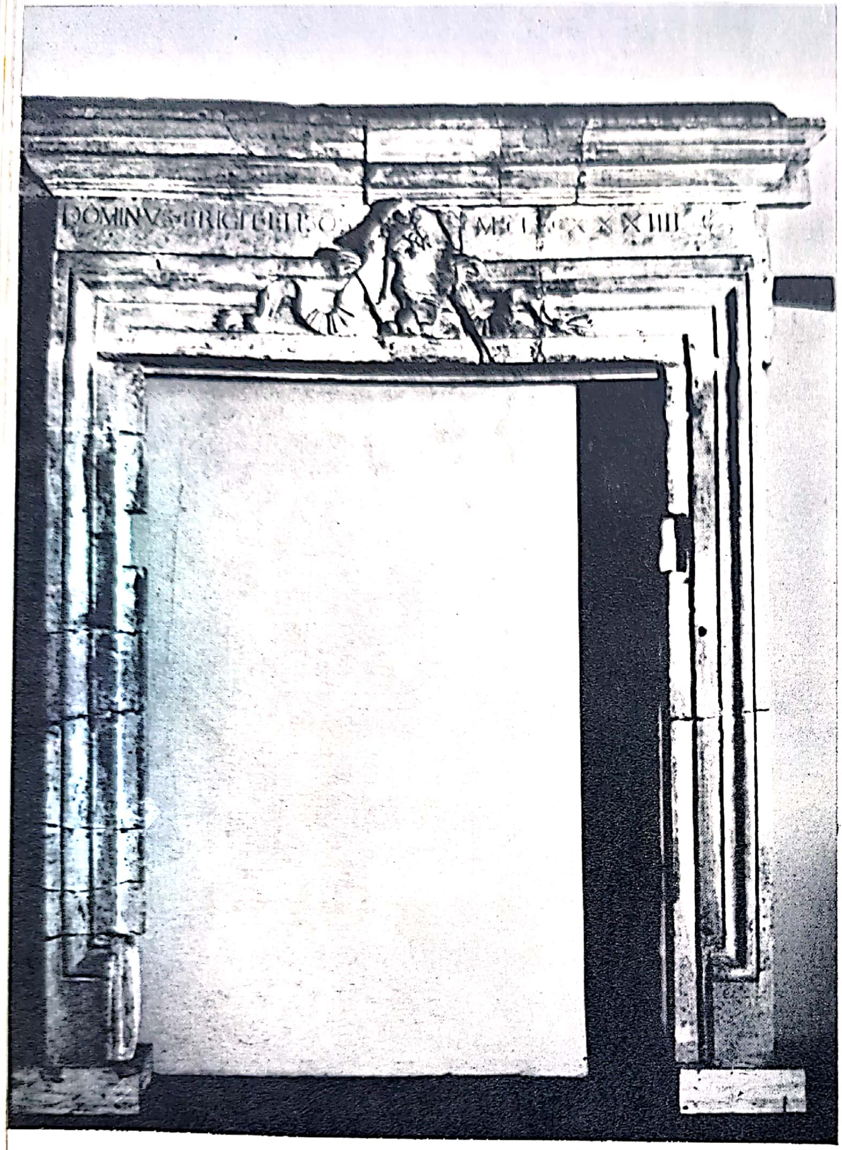
416. Gherla.
Poarta fostului castel.

417. Castelul din Ciceu.
Stema moldovenească.

418. Castelul din Criş.
Vedere din curte.

Scanned with OKEN Scanner

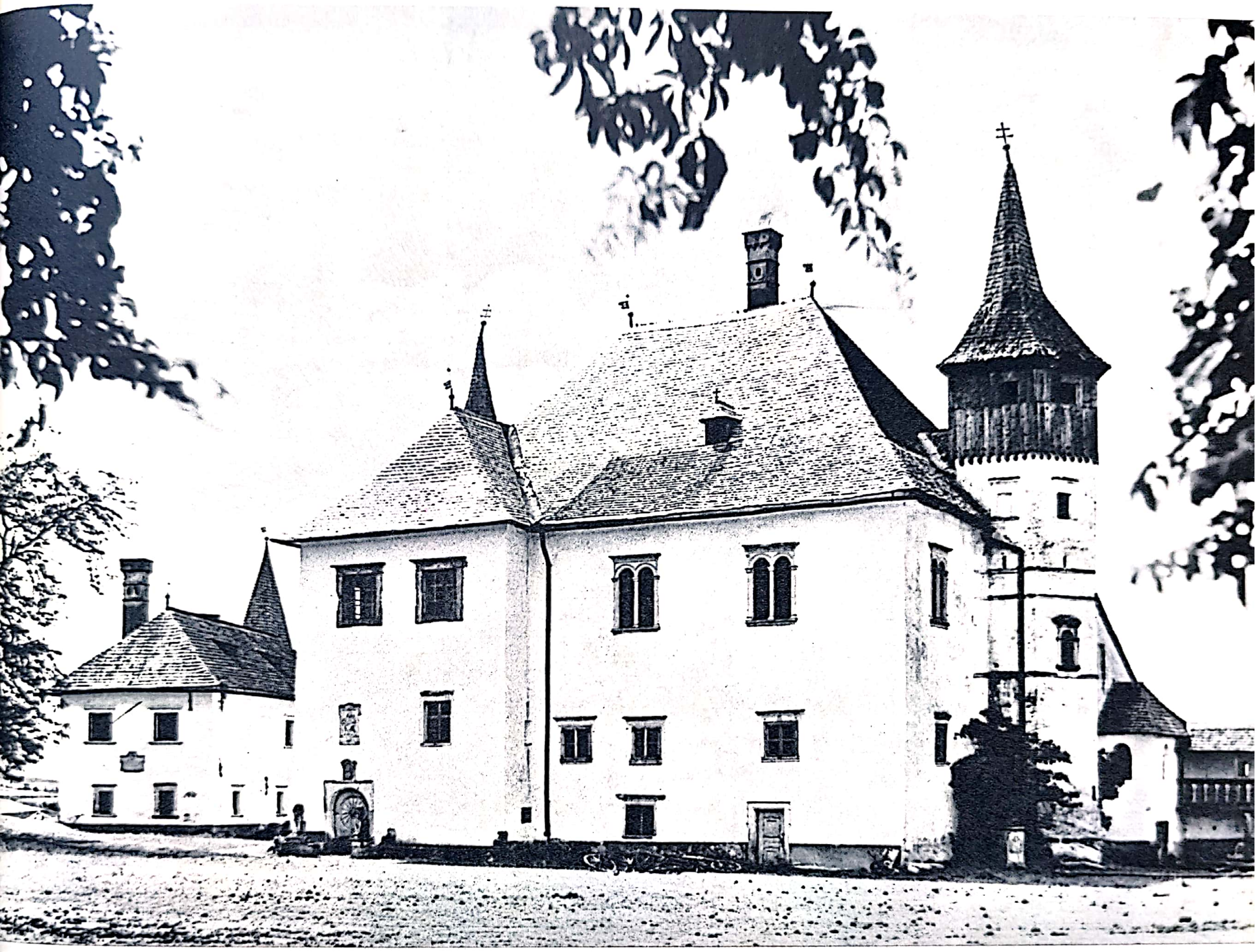
Scanned with OKEN Scanner



419. Cluj.
Fereastră de la casa lui Adrianus Wolphard.

420. Cluj.
Ușă transformată de la casa Wolphard.

Scanned with OKEN Scanner



421. Castelul din Mănăstirea.
Fațada spre curte.

Scanned with OKEN Scanner

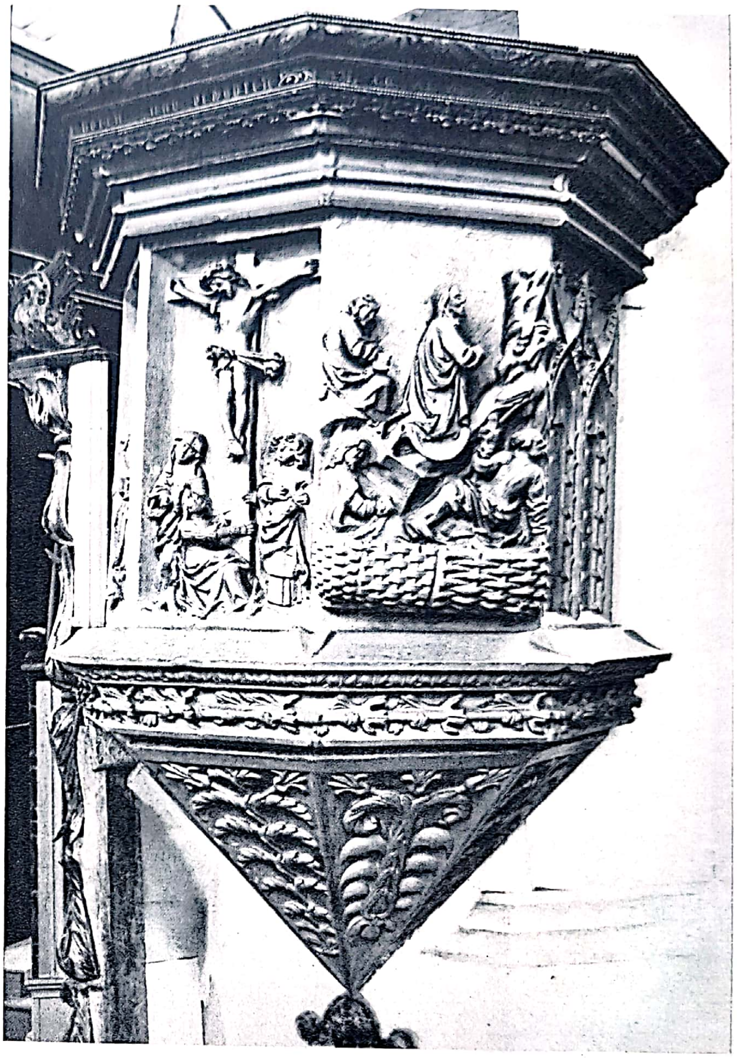
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

424. Capacul sarcofagului presupus al lui Ladislau.

425. Biertan. Anvonul din biserica evanghelică. Profeția lui Simion.

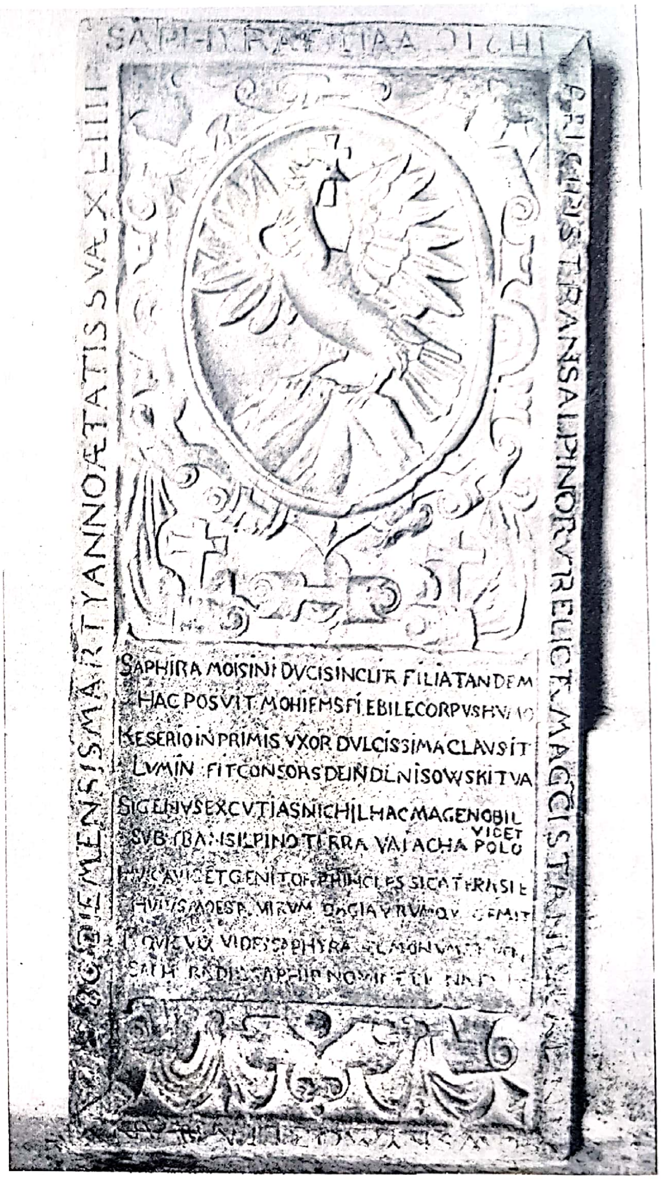
Scanned with OKEN Scanner



426. Sibiu.
Epitaful lui G. Hecht,
ferula catedralei evanghelice.

427. Biertan.
Amvonul din biserica evanghelică.

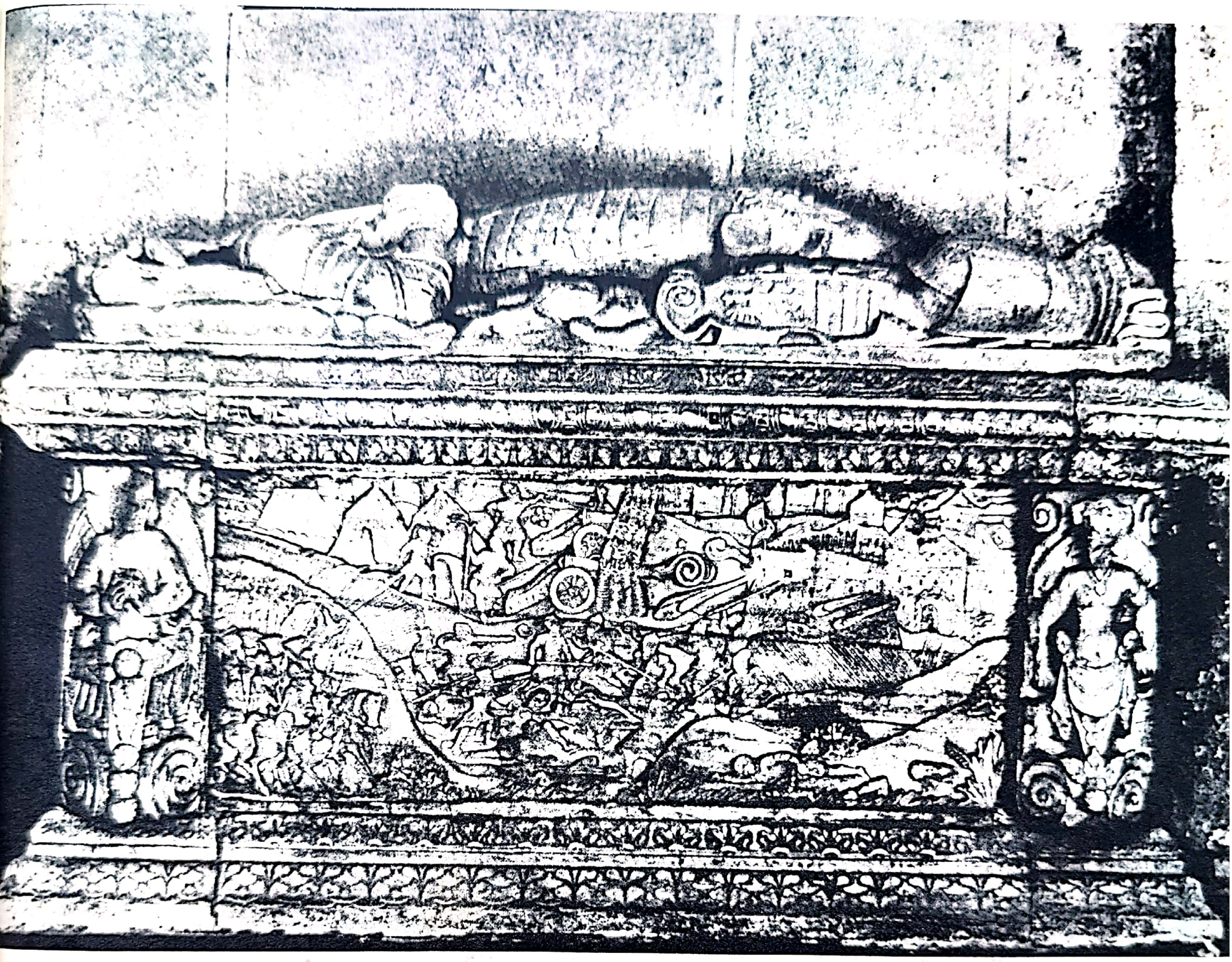
Scanned with OKEN Scanner



428. Oradea.
Catedrala romano-catolică.
Epitaful episcopului Sigismund Thurzó.

429. Prislop.
Biserica ortodoxă.
Epitaful Zamfirei.

Scanned with OKEN Scanner

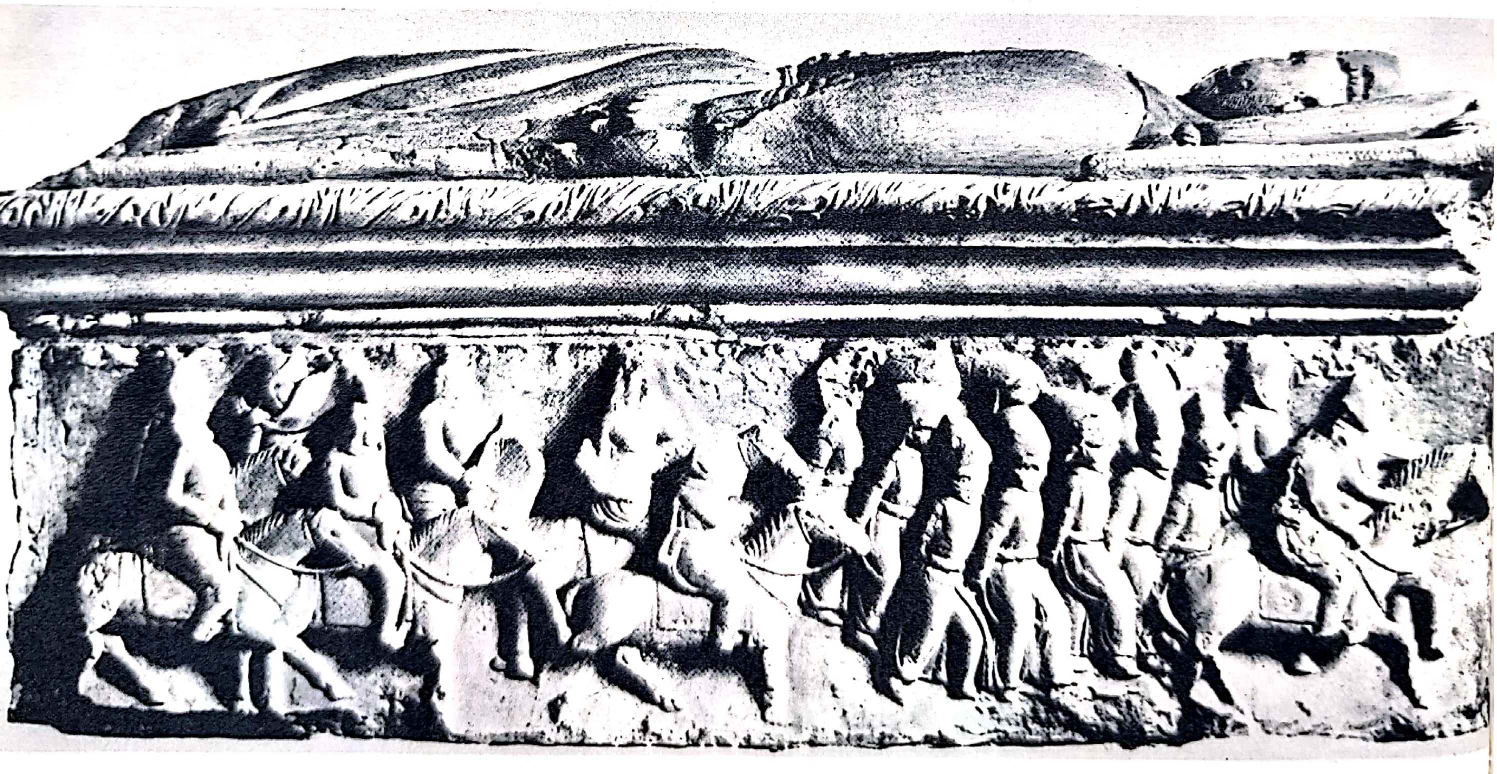


430. *Alba Iulia.*
Catedrala romano-catolică.
Sarcofagul lui Ioan Sigismund.

Scanned with OKEN Scanner

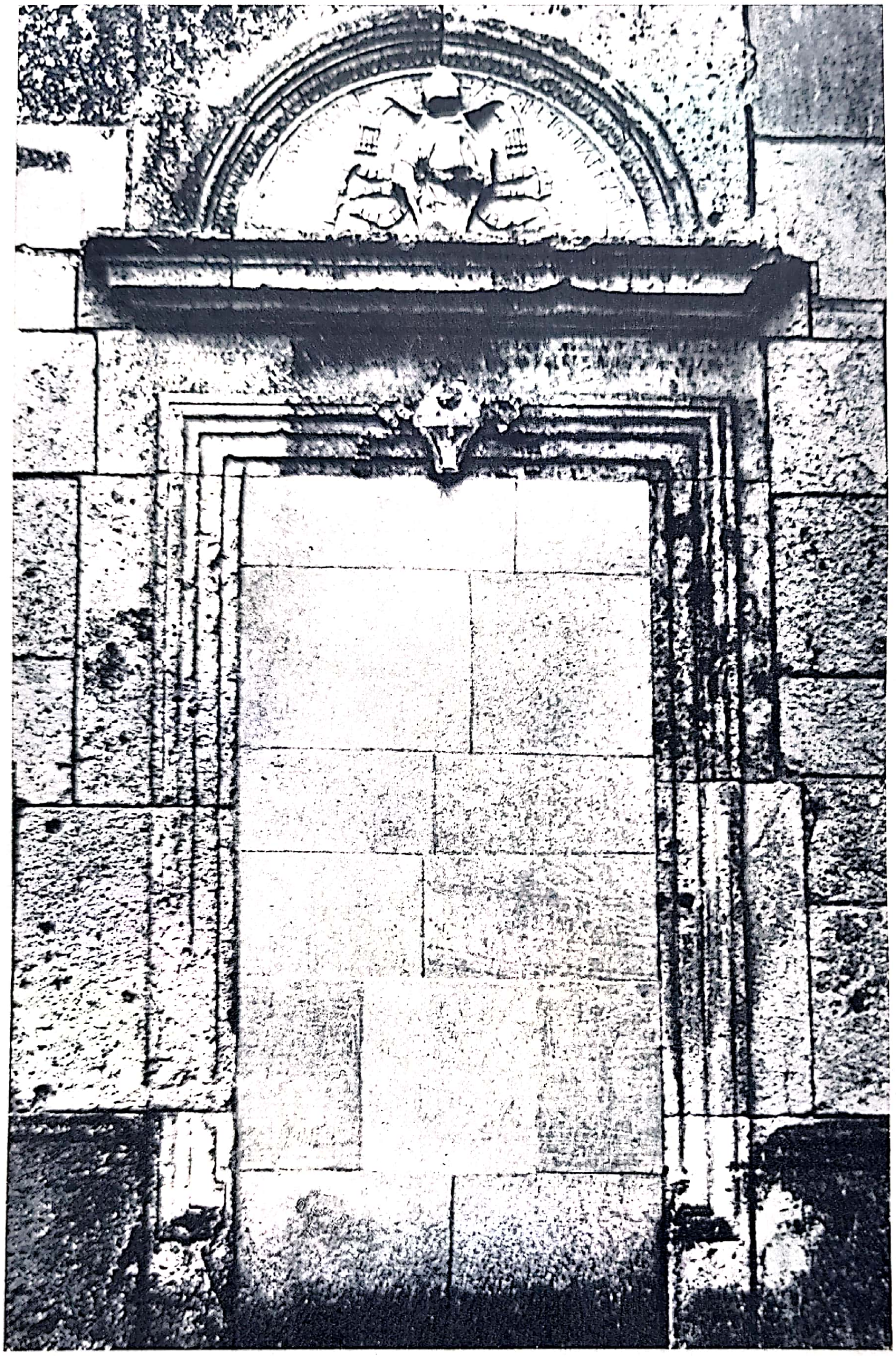
431. Alba Iulia.
Catedrala romano-catolică.
Sarcofagul presupus al lui Iancu de Hunedoara.

432. Sibiu.
Ferula catedralei evanghelice.
Epitaful lui Petru Haller.



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



433. Alba Iulia.
Catedrala romano-catolică,
poartă de la capela Lázó.

Scanned with OKEN Scanner

434. Cluj.
Uşa sacristiei
din biserica Sf. Mihail.

Scanned with OKEN Scanner

435. Brașov.
Icoană din biserica sf. Nicolae din Schei.

436. Sîntă Mărie Orlea.
Figură de evanghelist.
Altarul bisericii reformate.

Scanned with OKEN Scanner

437. Zlatna.
Biserica ortodoxă.
Răstignirea.

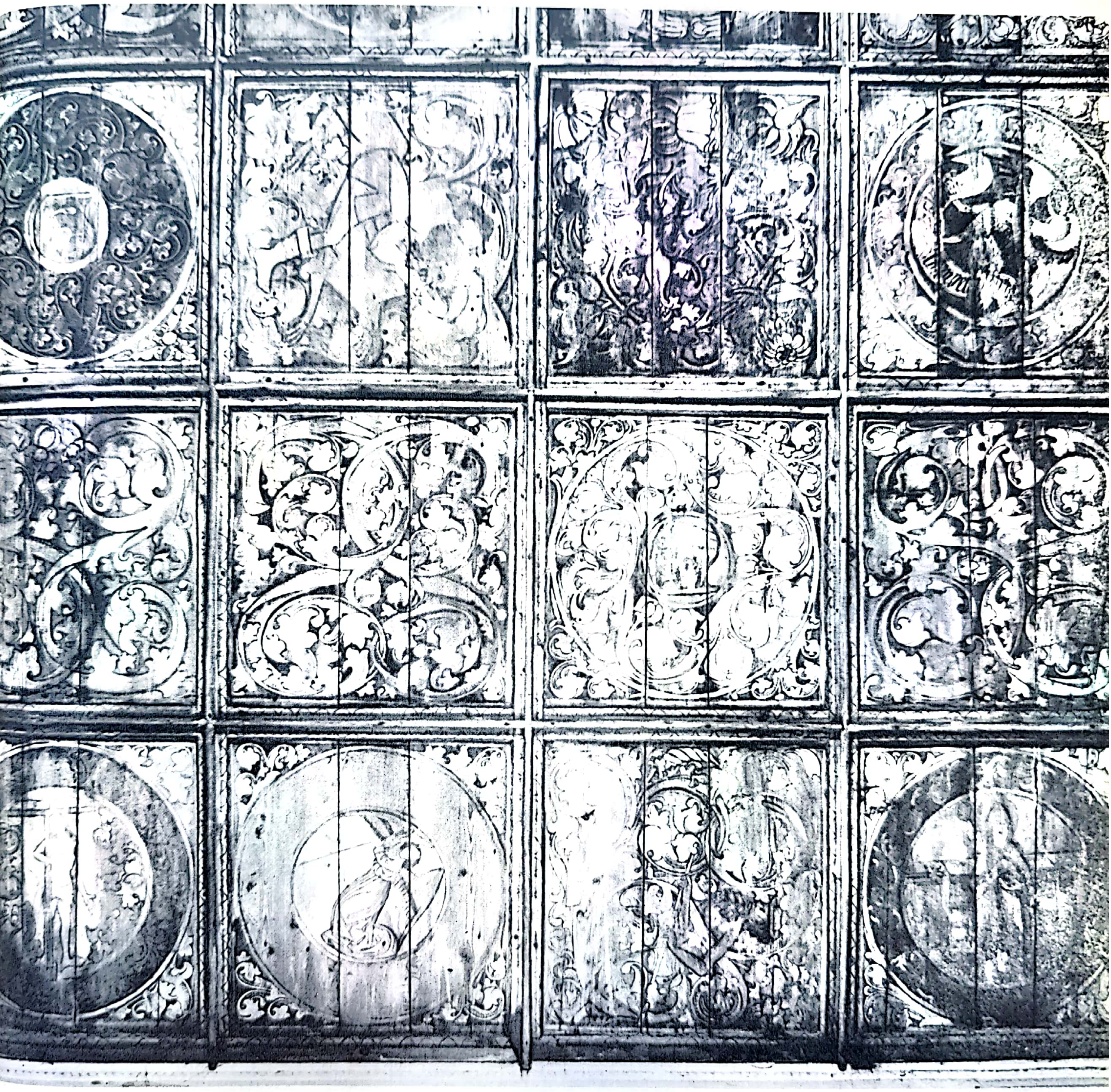
438. Densuș.
Biserica ortodoxă.
Friză cu figuri de sfinți.

Scanned with OKEN Scanner

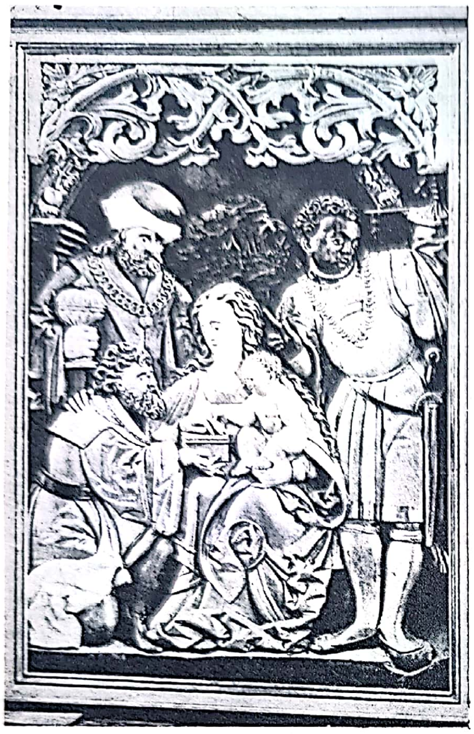
439. Sighişoara.
Picturi murale
din biserica evanghelică
de pe deal.

440. Gogанvarolea.
Tavan casetat
din biserica reformată
(acum în Budapesta).

Scanned with OKEN Scanner



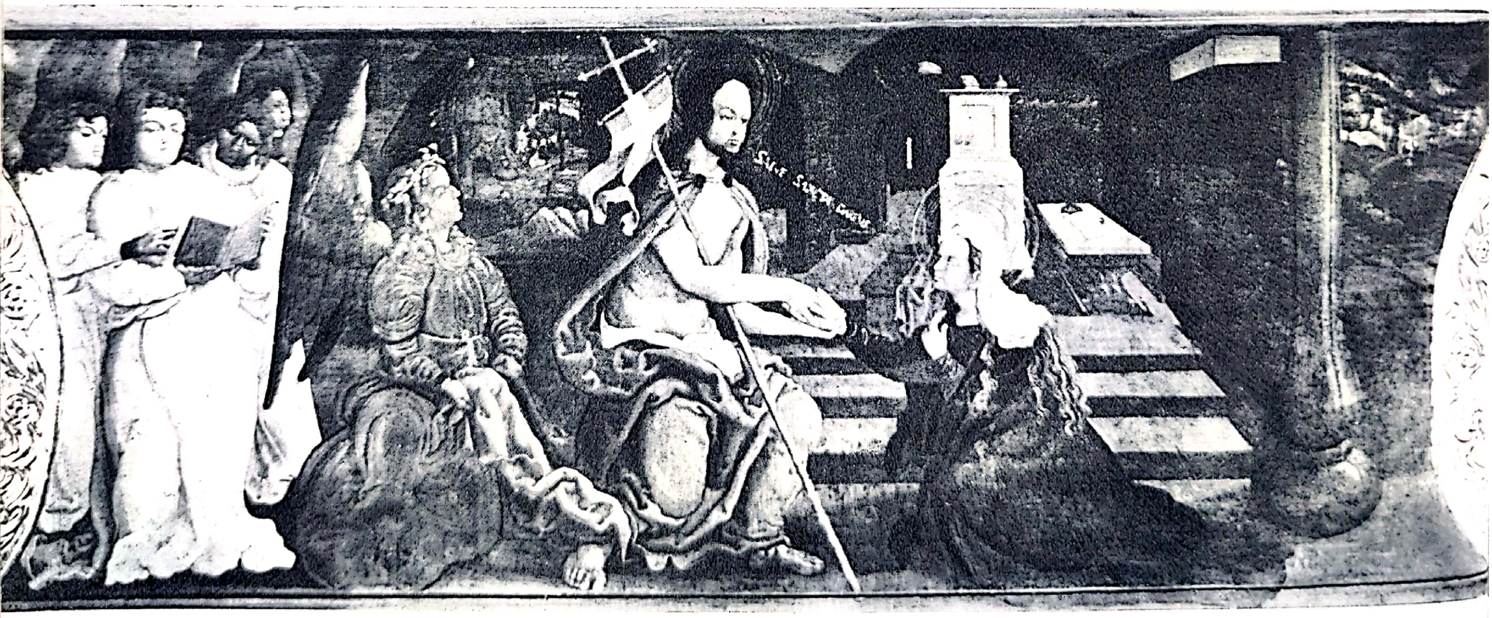
Scanned with OKEN Scanner



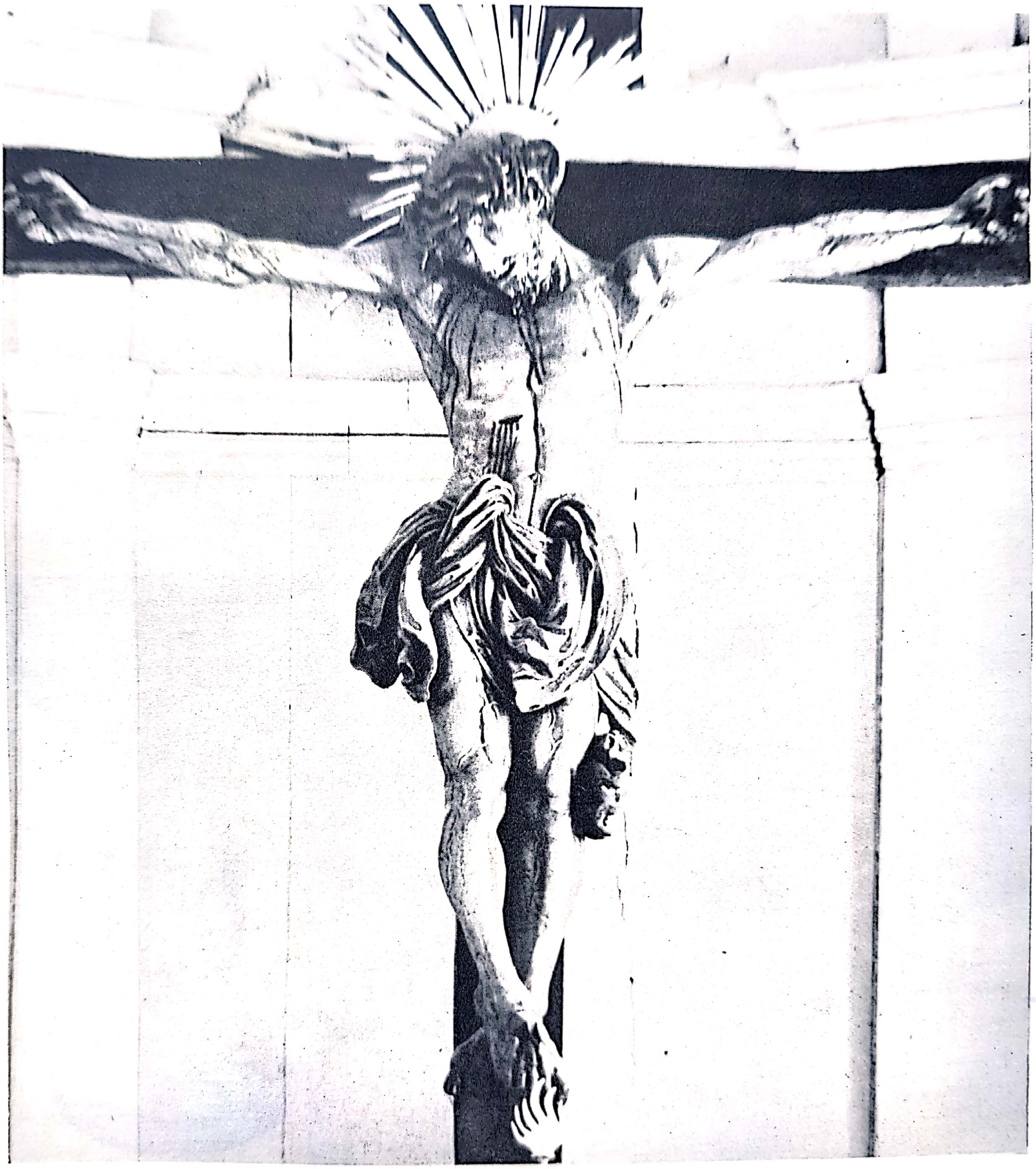
441. *Sebeş.*
Închinarea magilor, relief.

442. *Sibiu.*
Scenă cu apariţia lui Isus, predelă.

443. *Cluj.*
Crucifix de lemn.
(Fosta biserică franciscană).



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

444. Bistrița.
Strane lucrate de Johannes Begler.

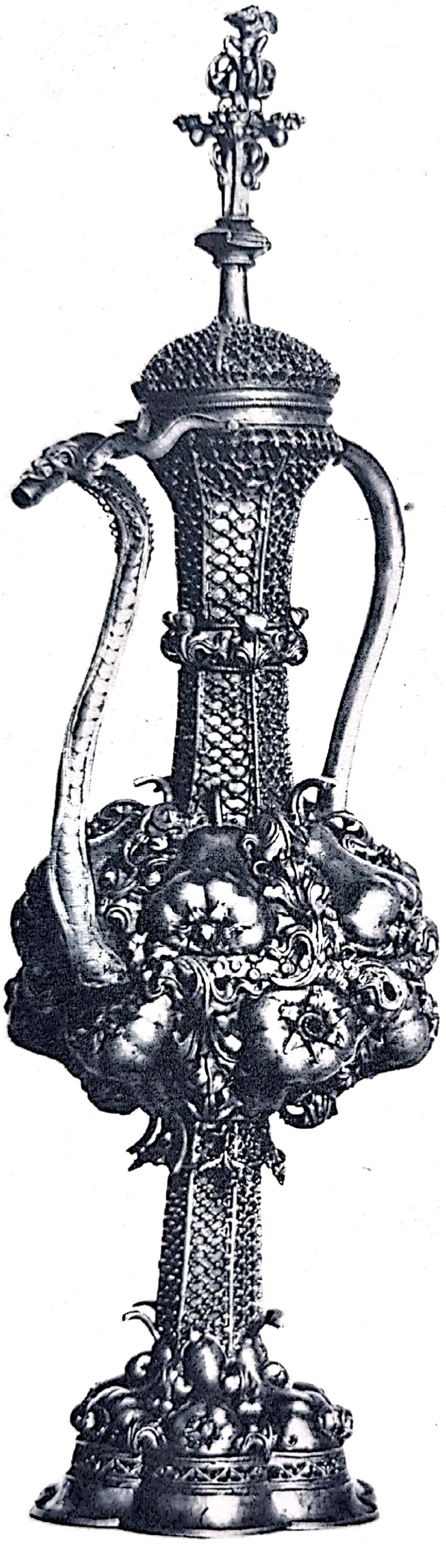
445. Oradea.
Cristelnița lui Johannes Fiorentinus.

Scanned with OKEN Scanner

446. *Cluj.*
Tabernacol din Cueşd.

Scanned with OKEN Scanner

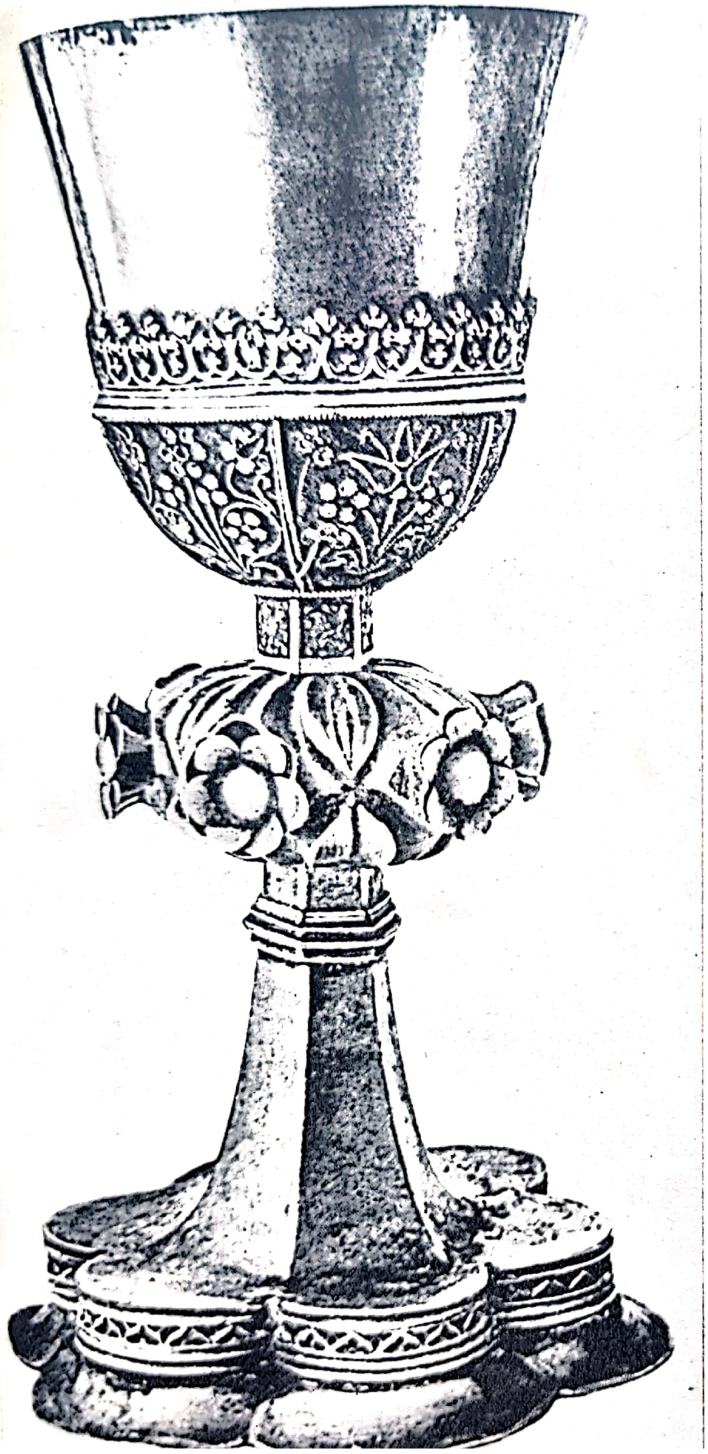
447. Căniță liturgică. Budapesta.

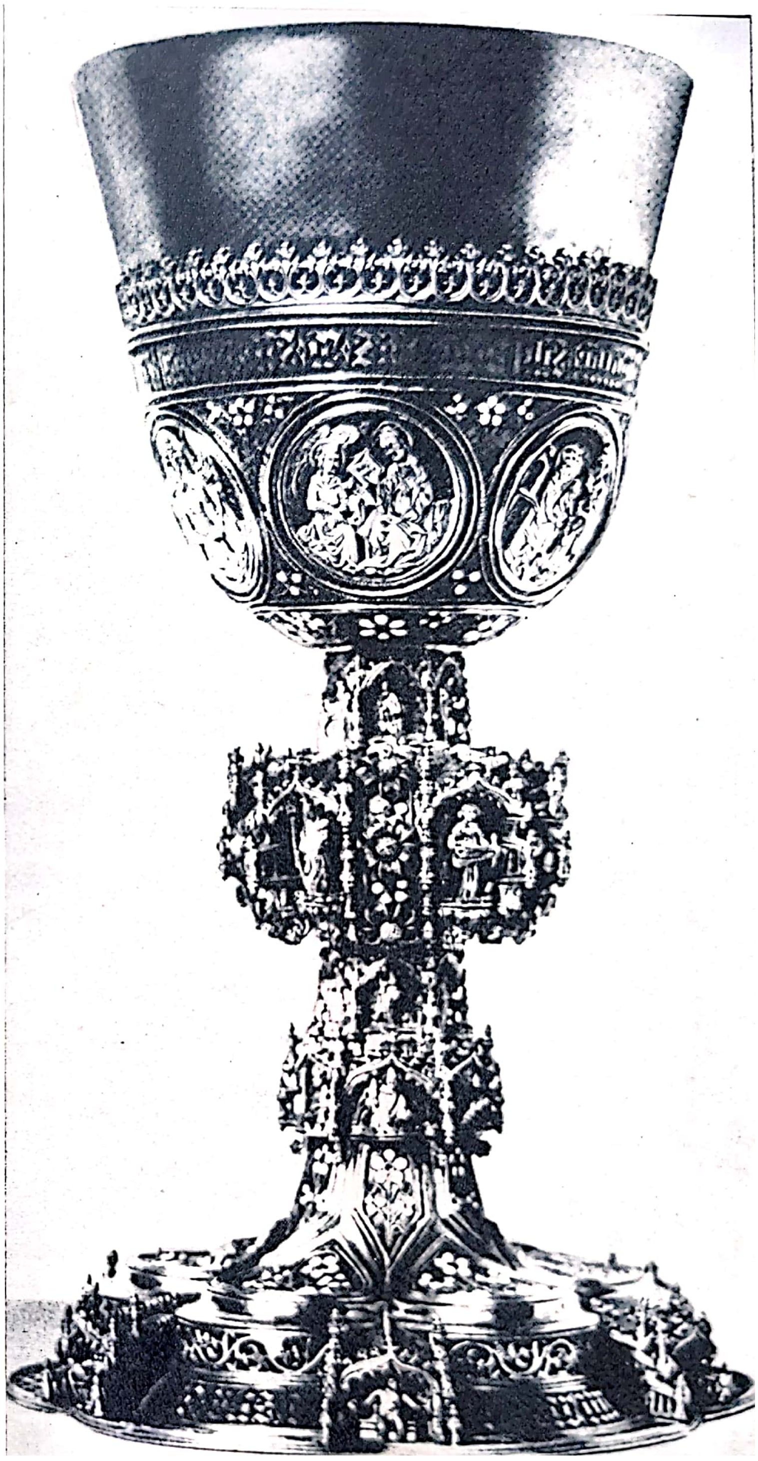


448. Dealul Frumos.
Potir din biserica evanghelică.

449. Potirul lui Benedict de Juc,
Strigoniu.

Scanned with OKEN Scanner





Scanned with OKEN Scanner

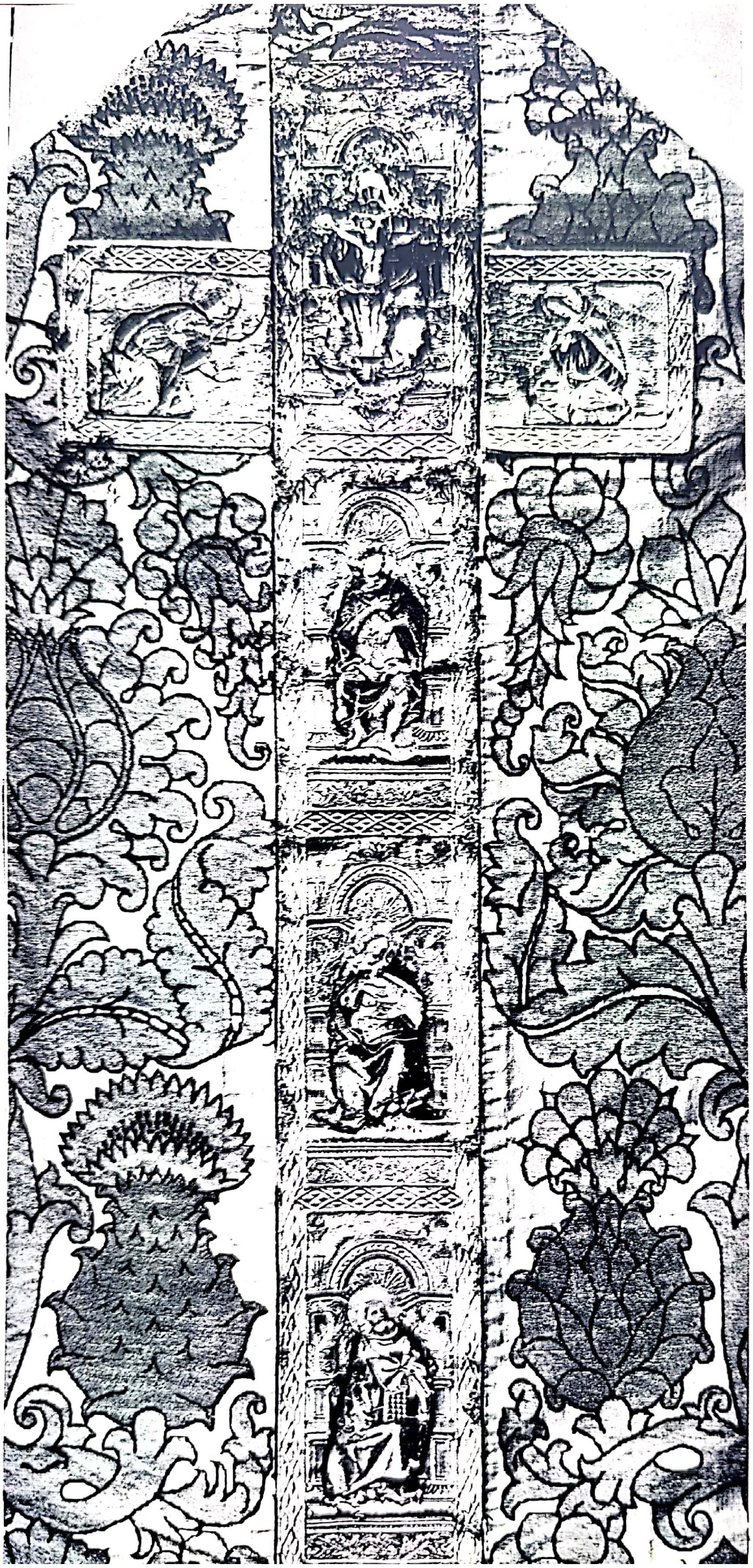
Scanned with OKEN Scanner

450. Sibiu.
Miniatură din codicele Altemberger.
Brukenthal.

451. Cluj.
Frontispiciu al Liturghierului din Feleac.

452. Ferecătura evangheliarului din Feleac.
București, Biblioteca Academiei.

Scanned with OKEN Scanner



453. Casulă
din fosta biserică Sf. Maria.
Sibiu, Brukenthal.

Scanned with OKEN Scanner

Tot în cursul veacului al XVI-lea fusese reconstruit și vechiul castel din Făgăraș, compus din patru aripi grupate în jurul unei curți, fortificat în colțuri prin bastioane (unul octogonal, atribuit unei faze anterioare, celelalte puse în legătură cu perioada căreia îi aparțin clădirile actuale). Una din aripi posedă spre curte un foișor la parter și etaj, înzestrat cu arcade pe stîlpi masivi și cu fațadă în rustica. Datarea acestui complex întîmpină însă dificultăți, fiindcă detaliile arhitectonice au fost înnoite în veacul al XVII-lea și prin urmare nu mai pot furniza indicii valabile pentru încadrarea cronologică a fazei precedente, iar documentele păstrează doar știri vagi despre lucrări care s-au efectuat după 1534 în diferite reprize.

O altă variantă e reprezentată de castelul pentagonal din cetatea Oradiei, atribuit deceniilor de după 1570. Dispoziția planului, a unui plan central, a favorizat ipoteza că în Oradea s-ar fi imitat planul castelului ridicat de Vignola în Caprarola. Între arhitecții care au condus lucrările din Oradea figurează și Ottavio Baldigara, activ mai înainte în Austria și apoi în Praga. Cetatea, cucerită și distrusă de turci, nu mai există și nu e cunoscută decît dintr-o stampă schematică de la sfîrșitul veacului al XVI-lea.

Cele mai vechi urme atestînd pătrunderea Renașterii în arhitectura orășenească le găsim la Cluj, în lapidarul Muzeului de istorie, cuprinzînd fragmente (chenare de uși și ferestre, coronamente de căminuri etc.) adunate din casele reconstruite în cursul ultimului veac. Astfel, un lintel de ușă poartă numele proprietarului, pictorul Bernardus, și data 1514. Fragmentele cele mai importante provin de la casa cu etaj zidită în piața Clujului (piața Libertății nr. 32) de plebanul Adrianus Wolphard, un om cu studii umaniste, făcute în Bologna. Construcția datează din anii 1534—1541, după cum o atestă inscripțiile numeroase. Formele (fig. 419) sînt înrudite cu cele considerate toscane de la capela Lázó, dar prezintă caractere mult mai omogene decît cele din Alba-Iulia, motiv pentru care s-a presupus chiar prezența unui pietrar italian, din școala căruia ar deriva apoi evoluția locală a Renașterii clujene. În faza a doua a construcției, cînd s-a executat și aripa dinspre curte a acelei case, apar forme bolognezе mai greoaie, în care logica motivelor e adeseori sacrificată intențiilor pur ornamentale. Alături de pilaștri corintici, își fac apariția pilaștri în rustica (fig. 420). Din faza aceasta datează și camera zisă «a zodiacului», numită așa din cauza figurilor ornamentale. Completările descrise au fost executate în 1576 — 1581, în vremea lui Ștefan Wolphard, și în anii 1590 — 1600, cînd casa devenise proprietatea lui Ștefan Kakas.

Alt centru important pentru răspîndirea formelor Renașterii e Sibiul, dar nici aici nu se mai văd decît elemente singuratice in situ (cel mai bun exemplu e casa din piața Republicii nr. 8). Fațada cea mai sugestivă a unei case în stil Renaștere o păstrează azi o clădire din Bistrița, (fig. (423), destinată acum Muzeului raional, odinioară proprietate a unui argintar (fereastră decorată cu două potire ca emblemă), poate și sediu al breslei argintarilor. Remarcabil e portalul flancat de pilaștri, prevăzut cu corniță orizontală și atică, inspirat de modelele introduse de meșterul Petrus Italus la biserica evanghelică din localitate. Diviziunea ochiurilor de la ferestrele etajului și interioarele boltite trădează însă și în acest exemplu tîrziu (a doua jumătate a veacului al XVI-lea) persistența tradițiilor gotice.

Casele de locuit din această fază a Renașterii erau compuse fie numai dintr-un parter boltit, fie înzestrat și cu un etaj, acesta din urmă însă acoperit cu tavan de lemn. Același sistem de

acoperire interioară prevala și la castele și palate. Dintre sistemele de boltire moștenite din perioada gotică se folosesc în continuare bolțile în cruce (dar fără ogive), iar alături de acestea apar acum și bolțile mănăstirești (bolți în cruce cu muchii intrînde) și bolțile cilindrice, de obicei cu penetrațiuni în dreptul ușilor și ferestrelor. Toate sistemele acestea de bolți erau construite exclusiv din cărămidă. Acoperișele erau prevalent încă din șindrilă, dar din pricina pericolului de incendiu se tinde tot mai mult la înlocuirea acestui material ușor inflamabil cu țigle, uneori chiar cu țigle smălțuite, cum se confecționau în Sibiu (scrisoare de comandă pentru asemenea țigle, din 1545).

Alături de casele de locuit existau în orașe și numeroase clădiri de interes obștesc, cum erau sediile consiliilor comunale. Partea veche a fostei primării din Brașov datează, după cum s-a arătat, încă din veacul al XV-lea, în timp ce la Sibiu consiliul comunal a achiziționat și adaptat case particulare. Consiliile comunale din Cluj și Bistrița și-au construit, în schimb, clădiri destinate anume acestui scop, dar din nefericire nu s-a păstrat nici o amintire concretă. Adeseori aceste consilii se mulțumeau cu încăperi rezervate într-unul din turnurile de apărare (Sighișoara, Mediaș). Breslele dispuneau și ele de clădiri proprii, uneori de ateliere comune, dar mai ales de depozite pentru desfacerea mărfurilor. Un astfel de depozit e casa negustorilor din Brașov, întemeiată în 1545 (parțial refăcută ulterior și restaurată recent). Existau apoi hanuri (se păstrează parțial hanul «La mielul alb» din Sibiu), băi publice (nu se cunosc decît din acte administrative) etc. Brașovul se mîndrea și cu o clădire pentru o bibliotecă (1547), iar românii din Șchei înlocuiră și ei — în parte cu ajutor bănesc primit de la Aron Vodă al Moldovei — vechea școală de lemn cu alta din paiantă, după tipul încă predominant ai caselor orășenești (în socotelile bisericii din anii 1595—1597 se dau cifre concrete despre materialele achiziționate și despre meșterii zidari și lemnari). Dar și această clădire a fost înlocuită în anii 1760—1761 cu o clădire de piatră.

Între construcțiile de interes obștesc primează însă completările și înnoirile sistemelor de fortificație. Vechiul Brașov își întregește abia în cursul veacului al XVI-lea întăriturile prin construirea unei serii de bastioane mari și a cîtorva porți decorate cu elemente ale Renașterii (poarta Ecaterina, 1559, fig. 422), în timp ce în Sibiu apar, pe la 1531, primele rondele de artilerie, iar în 1553 începe construcția primului bastion (bastionul Haller).

Sculptura

Aspecte mai variate, cuprinzînd și dovezi concrete mai vechi despre pătrunderea Renașterii în Transilvania decît mărturiile păstrate în arhitectură, ne oferă sculptura, deși monumentele scăpate de devastările pricinuite de războaie și de zelul iconoclast al protestanților sînt relativ puține. Și în acest domeniu trebuie să deosebim pe de o parte tradiția gotică din ambianța eclesiastică de la orașe și sate, iar pe de alta expansiunea Renașterii, favorizată de arta cultivată la curtea lui Matei Corvinul și în atelierele de pietrari din Ungaria, care prelucrau o

marmoră roșie locală foarte apreciată. În cursul primei jumătăți a veacului al XVI-lea se constată apoi în domeniul artelor figurative înlocuirea treptată a formelor gotice cu cele ale Renașterii.

Tradiția gotică e reprezentată printr-o serie de lespezi funerare din jumătatea a doua a veacului al XV-lea, decorate pe cîmpul de mijloc cu motive heraldice și cu vrejuri involburate, cum se mai văd în lapidarul Muzeului de istorie din Cluj (epitaful lui Zay, 1479) și în ferula catedralei evanghelice din Sibiu (una din cele mai frumoase, a lui Georg Hecht, 1496, e o piesă de import din marmoră roșie, (fig. 426). Dar nici pe aceste lespezi nu lipsesc unele profilări și chiar unele motive care trădează contaminarea cu formele Renașterii, după cum se pot recunoaște asemenea influențe și în structura și în reliefurile figurative ale amvonului bisericii evanghelice din Biertan (fig. 427). Parapetul amvonului e prevăzut cu trei reliefuri reprezentînd *Profeția lui Simion*, *Răstignirea* și *Rugăciunea de pe Muntele Măslinilor*. Remarcabil e îndeosebi relieful cu *Profeția* (fig. 425). Cu tot limbajul gotic al multor amănunte, drama e reprezentată de data aceasta prin gesturi simple și monumentale. Interpretarea individuală a fizionomiei lui Simion a încurajat emiterea ipotezei că ne-am găsi chiar în fața unui portret al presupusului ctitor, al preotului Ioan, amintit într-un document din 1520, și prin urmare n-ar fi exclus ca sculptorul să fie acel meșter Ulrich din Brașov, care fusese chemat în 1523 la Biertan. Oricum s-ar chema autorul amvonului, e sigur că formal arta sa derivă în parte încă din școala întemeiată de Vit Stoss în Polonia, după cum o dovedește relieful de pe muntele Măslinilor, alături de care însă interferențele Renașterii introduc o notă de echilibru.

Limbajul Renașterii îl rostesc în schimb cele două sarcofage, unul presupus al guvernatorului Iancu, celălalt al lui Ladislau de Hunedoara, așezate în nava laterală de sud a catedralei din Alba-Iulia. Ambele sînt păstrate numai fragmentar și prevăzute cu inscripții apocrife. Din sarcofagul lui Ladislau, fratele lui Matei Corvinul, ucis în 1457, a rămas numai lespedea superioară (fig. 424) cu figura defunctului (fața e mutilată), un tînăr cu părul lung, îmbrăcat în armură și cu hlamida pe umeri; sub picioare zace leul simbolic, iar lateral două genii poartă stemele. Costumele geniilor, tunici lungi încinse sus, cu centură dublă, aparțin modei florentine de pe la 1480.

De la sarcofagul lui Iancu de Hunedoara a dispărut lespedea superioară cu figura defunctului (cea actuală, cu inscripția apocrifă, aparține unui mormînt din veacul al XVII-lea), dar cei doi pereți laterali ai sarcofagului, recompus cu ocazia restaurării de la începutul veacului nostru, îi pot fi atribuți pe baza considerentelor iconografice. Lespezile sînt împodobite cu cîte un relief, primul ilustrînd o luptă de cavalerie, al doilea întoarcerea victorioasă cu ostași turci figurînd ca prizonieri (fig. 431). Lespezile trădează o mînă destul de inexpertă, acțiunea se desfășoară pe o scenă foarte strîmtă, deși meșterul încearcă o grupare în adîncime. Sobrietatea mijloacelor și lipsa oricărei indicații de peisaj dezvăluie prezența unui model inspirat de sarcofagele antice, transpus într-un stil mai migălos, mai particular Italiei de nord de pe la mijlocul veacului al XV-lea. Reliefurile aparțin mai de grabă unui sculptor autohton, care a executat sarcofagul după desenele întocmite la curte. E probabil că ambele sarcofage au fost lucrate în Alba-Iulia — calcarul se crede că ar fi de proveniență locală — de către același meșter, prin ultimul deceniu al domniei lui Matei Corvinul.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția se poate apoi urmări într-o serie de epitafe decorate cu motive heraldice, dintre care cele mai vechi, al lui Nicolaus Prol (1499) și al lui Ioan Lula (1521), ambele în ferula catedralei evanghelice din Sibiu, sînt iarăși aduse din Ungaria, în timp ce epitaful episcopului Sigismund Thurzó (1512) din catedrala romano-catolică din Oradea (fig. 428) pare o replică locală. O astfel de lespede decorată cu stema Țării Românești încadrată de cartușe (fig. 429) se găsește și în biserica mănăstirii ortodoxe din Prislop, pusă de Stanislau Nisowsky pe mormîntul soției sale Zamfira (1580), fata lui Moise Voievod.

În Sibiu asemenea monumente se execută în jumătatea a doua a veacului al XVI-lea și din bronz, și unul din cele mai frumoase exemple (fig. 432) e epitaful lui Petrus Haller von Hallerstein (1569).

Alături de mormintele de tipul epitafului, se întîlnește uneori și sarcofagul, îndeosebi în Alba-Iulia, unde monumentele funerare ale Hunedoreștilor serviseră ca model. Sarcofagele acestea, al reginei Izabella (1559) și al principelui Ioan Sigismund (1571) poartă pe capac figura defunctului, iar pe latura frontală cîte un relief plat, conceput mai degrabă pictural decît plastic. Relieful de pe sarcofagul reginei Izabella povestește amănunțit legenda Bunului samarinean, iar cel de pe sarcofagul lui Sigismund înfățișează o scenă de război cu asediul unei cetăți (fig. 430). Sculptura figurativă menită să decoreze arhitectura apare și în perioada aceasta în ambianța transilvăneană numai excepțional. O astfel de excepție e capela Lázó din Alba-Iulia, unde bazele pilaștrilor de colț din fațadă sînt decorate cu reliefuri reprezentînd pe sf. Sebastian, pe Moise, pe Iudita și Holofern, doi sfinți luptători (regii Ștefan și Ladislau?), pe Heracle ucigînd hidra din Lerna, pe Samson cu leul și un centaur. Tematica acestor reliefuri, combinată pe de o parte din elemente aparținînd Vechiului Testament și hagiografiei cu caracter specific local, pe de alta cu împrumuturi din mitologia clasică, e prin sine însăși un document semnificativ. Decorul din exterior e completat prin așezarea busturilor lui Petru și Pavel deasupra pilaștrilor registrului de sus, a capului lui Isus înconjurat de căpșoare de îngeri pe arhivolta portalului principal, de putti cu steme, sirene plutind deasupra unor potire, iar în interior, în luneta portalului dinspre navă, tronează Madona în fața căreia îngenunchează ctitorul (fig. 410). Programul iconografic urma să fie întregit, dar și așa bogăția decorului a rămas fără analogie în arta Renașterii transilvănene. O analiză stilistică va ajunge repede la concluzia că nici în acest caz nu poate fi vorba de un sculptor străin. Alături de numeroase stîngăcii în interpretarea mișcării, se strecoară reminiscențe gotice, mai ales în tratarea unor draperii cum sînt cele din relieful votiv din interior.

La înjghebarea morfologiei particulare transilvănene au participat cu timpul și influențe ale Renașterii germane, îndeosebi — după cum e și firesc — în centrele săsești. Prezența acestor influențe o dezvăluie portalul sacristiei din biserica Sf. Mihail din Cluj, ctitorie a preotului Johannes Clyn (Klein) din anul 1528 (fig. 434). Elementele ornamentale, deși specifice și Renașterii nord-italiene, înăbușe însă aici structura portalului și ne oferă un excelent exemplu despre felul cum au interpretat și mînuit meșterii germani formele Renașterii. Deocamdată nu s-a dezlegat încă enigma provenienței acestui portal, aparent o piesă de import, pusă de unii în legătură cu atelierul lui Anton Pilgram din Viena. Sugestia de mai sus nu poate fi considerată ca deplin satisfăcătoare, dar e neîndoielnic că portretul ctitorului, capul care privește

de sub arhivoltă, tratat incisiv și modelat cu nerv, se înrudește cu operele meșterului vienez originar din Brno. După cît se pare, portalul clujan nu a exercitat înrîuriri imediate asupra plasticii transilvănene, dar el e precursor al morfologiei decorative germane care se va face simțită în veacul următor.

Pictura

În pictura transilvăneană imaginea prezintă aspecte mai complicate. În ambianța românească predomină formele moștenite, elaborate în contact cu pictura din Țara Românească și din Moldova, uneori rusticizate, alteori contaminate cu elemente ale picturii apusene, iar în mediul maghiar și săsesc evoluează în continuare morfologia gotică, alături de infiltrații directe sau indirecte datorite Renașterii.

Între picturile românești de pe la mijlocul veacului al XV-lea amintim mai întîi pe cele din altarul bisericii reformate din Sîntă Mărie Orlea. Reprezentarea evangheliștilor (fig. 436) e însoțită aci de inscripții cirilice, semn că biserica intrase vremelnic din nou în folosința ortodocșilor. Figurile îndesate prezintă acum un caracter popular, care predomină și în fragmentele de picturi murale păstrate în nava bisericii ortodoxe din Zlatna. Pe peretele răsăritean al navei, deasupra iconostasului, e reprezentată Răstignirea după schema tradițională bizantină (fig. 437), cu trupul șerpuit al lui Isus (motivul șerpuirii evocă aici spasmul suferinței și aparține unei formulări iconografice mai vechi decît contrapostul șerpuit al stilului gotic) și conform motivului mai arhaic, cu picioarele pironite fiecare separat. Iconografiei bizantine îi aparțin și grupurile din flancurile crucii, la stînga Maria cu cele două femei, la dreapta Ioan urmat de Longin și cîțiva ostași. Proporțiile ceva mai îndesate ale acestor figuri și mai ales tratarea draperiilor în falduri mai molatece și cu unele margini ondulate și învolburate ilustrează contaminarea cu arta gotică tîrzie. Stilistic asemănătoare pare a fi fost și Răstignirea — o scenă foarte deteriorată — din Sîntă Mărie Orlea, aparținînd tot fazei a treia de pictură din această biserică, adică perioadei lui Matei Corvinul. La Zlatna însă, sub scena Răstignirii, apare și o friză cu trei sfinți, doi din ei doctori anarghiri (= fără arginți, care nu luau bani), probabil Cosma și Damian. În partea inferioară friza este însă ascunsă sub un strat de picturi ulterioare. Motivul iconografic al acestor figuri de sfinți prezintă analogii semnificative cu picturile din Densuș. În biserica din Densuș se văd încă fragmente destul de sugestive în nișa de deasupra ușii, în altar și mai ales pe cei doi pereți răsăriteni ai navelor. Aceste picturi sînt nu numai dovezi caracteristice pentru dăinuirea formelor stilistice bizantine în pictura transilvăneană de după mijlocul veacului al XV-lea, dar ele prezintă și particularități iconografice deosebite. Astfel, pe pereții din flancurile altarului se disting patru frize de sfinți, cele trei superioare cu figuri reprezentate pînă la mijloc, (fig. 438), iar în friza inferioară cu figuri întregi. Deocamdată nu cunoaștem motivele specifice din ambianța românească care au promovat o asemenea dezvoltare a cultului sfinților în dauna ciclurilor de picturi narative, dar se poate preciza de

Scanned with OKEN Scanner

pe acum că fenomenul nu e izolat şi că el depinde, în ultima analiză, de o accentuare a influenţelor bizantine din mediul monahal. O dispoziţie congruentă prezintă programul iconografic al bisericii din Feleac, ctitorie de la sfîrşitul veacului al XV-lea, deşi din punct de vedere stilistic acele picturi nu mai oferă nici un interes, fiind retuşate în mod radical; un program înrudit apare însă şi în pronaosul bisericii moldoveneşti din Dolheştii Mari, ctitorie a hatmanului Şendrea. După cum se vede, e vorba de un grup de picturi murale care odinioară probabil că fusese mult mai numeros şi, prin urmare, de o fază particulară în dezvoltarea iconografică a picturii româneşti.

Legăturile cu Ţara Românească le dezvăluie cîteva icoane, una, din 1564, în biserica Sf. Nicolae din Şcheii Braşovului (fig. 435), alta, aproximativ din aceeaşi perioadă, în biserica mănăstirii Prislop. O icoană din mănăstirea Vadului (acum în Alba Iulia, Batthyaneum), datată în 1531, a fost, în schimb, integral refăcută în secolul al XIX-lea

Unele relaţii semnificative cu pictura românească oglindesc picturile murale din nava centrală a bisericii evanghelice din Mălăncrav, unde întîlnim nu numai acelaşi stil popular, dar şi detalii iconografice, de pildă scena Adormirii, în redacţiunea specifică bizantină.

Stilul eclectic al picturii transilvănene, în care se încrucişează elementele gotice cu cele nord-italiene transmise prin Tirol, se recunoaşte în compoziţia şi în tratarea formală a Încoronării Maicii Domnului din luneta unuia din portalurile de sud ale Bisericii Negre, ctitorie a lui Matei Corvinul şi a soţiei sale Beatrice, probabil din vremea cînd s-a executat şi portalul, adică de prin 1477. Un stil asemănător prezintă picturile din sala superioară a aripei lui Matei Corvinul, în castelul din Hunedoara, ilustrînd genealogia legendară a dinastiei Hunedoreştilor. Aceste ilustraţii genealogice erau menite să justifice dreptul lui Matei la tronul Ungariei şi e interesant că ciclul din Hunedoara e unul din cele mai vechi exemple pentru genealogiile fantastice pe care şi le vor întocmi de aici înainte casele domnitoare europene (cf. îndeosebi genealogia împăratului Maximilian I, compusă în primele decenii ale secolului al XVI-lea). În legătură cu influenţele transmise prin Tirol, trebuie amintită şi semnătura din 1488 a pictorului care a lucrat în parterul clopotniţei bisericii evanghelice de pe deal din Sighişoara. Se chema Jacobus Kendlinger şi era originar din Skt. Wolfgang (Tirol).

Din aceeaşi biserică sighişoreană merită o menţiune picturile de pe bolta mijlocie dinspre nord a navei centrale (arhanghelul Mihail cîntărind un suflet, (fig. 439), şi evanghelistul Marcu), datate (1)483, identice ca stil şi factură cu reprezentările de deasupra arcului de triumf al acestei biserici. O stemă purtînd o mînă cu un penel ca emblemă a sugerat identificarea zugravului cu meşterul Valentinus Pictor. Spre deosebire de picturile eclectice descrise precedent, opera presupusă a lui Valentinus trădează cel mai pur stil gotic tîrziu, cu figuri animate şi suple, cu draperii elegante şi învolburate, cu caracteristice încolăciri de falduri în jurul picioarelor. Cum nici un monument al picturii murale transilvănene nu prezintă forme gotice aşa de neaoşe şi cum asemenea particularităţi aparţin, în schimb, picturii transilvănene de şevalet din atelierele în care s-au zugrăvit altarele poliptice, e probabil că Valentinus Pictor se va fi format într-o astfel de ambianţă şi poate că se va fi îndeletnicit el însuşi cu pictarea altarelor.

Izolate rămîn deocamdată cele cîteva figuri de sfinţi — păstrate de altfel foarte rău — pictate în absidiola de nord a catedralei romano-catolice din Alba-Iulia. Ele au fost atribuite unui

Scanned with OKEN Scanner

meşter italian — toscan sau format în acea ambianţă — şi datate ipotetic în perioada episcopului Francisc Várday (1514—1524). Alte urme de picturi murale în stilul Renaşterii au fost descoperite recent în absidiola de sud a bisericii Sf. Mihail din Cluj. Sub influenţa Renaşterii şi prin etape pe care le regăsim în Tirol, în Austria şi Slovacia, se răspîndesc acum şi tavanele casetate, decorate de zugravi într-un stil contaminat cu arta populară. De fapt asemenea tavane se întîlnesc exclusiv în navele bisericilor-sală din satele maghiare, şi între cele mai vechi exemple amintim pe cele din bisericile reformate din Goganvarolea (1525, fig. 440, acum în Muzeul Naţional din Budapesta) şi din Adămuş (1526). Casetele sînt împodobite cu motive florale, cu steme ale ctitorilor şi ici-colo cu cîte o scenă sacră.

Altare poliptice

Altarele transilvănene prezintă filiaţiuni complexe, dar în principiu se pot distinge două grupuri: pe de o parte relaţii strînse cu atelierele austriace, pe de alta cu cele din Slovacia şi Polonia. Acestea din urmă au promovat însă la rîndul lor o artă eclectică, derivată din atelierele francone alături de interferenţe puternice boeme şi sileziene. Îndeosebi şcoala din Cracovia, întemeiată de Vit Stoss, prezintă relaţii strînse cu centrul din Nürnberg.

În timp ce unul din fiii lui Stoss a continuat să conducă atelierul din Cracovia, alţi fraţi au venit în Transilvania şi cel puţin unul din ei, Johann Stoss, a avut un atelier de pictură în Sighişoara. Un rol important în migrarea unor scheme de compoziţie şi a unor anumite amănunte le revine apoi, începînd cu sfîrşitul veacului al XV-lea, stampelor. De obicei zugravii nu le copiau în înţelesul strict al cuvîntului, ci împrumutau doar motive convenabile. Dintre stampele care au servit ca model pentru altarele transilvănene trebuiesc amintite cele ale lui Martin Schongauer (de exemplu altarul bisericii evanghelice din Mediaş, cca 1480) şi Albrecht Dürer (de exemplu altarul din Sebeş, între 1518—1528), deşi picturile unora dintre acele altare (între care tocmai cele două citate) aparţin, din punct de vedere stilistic, unor meşteri formaţi în şcoala austriacă.

Ca produse ale relaţiilor cu Slovacia şi Polonia trebuiesc interpretate altarele din Leliceni (din 1510, acum în Muzeul Naţional din Budapesta) şi altarul mare din Şumuleu (între 1510—1526, împărţit între muzeele din Budapesta şi Cluj), ambele din Secuime, precum şi numeroase altare săseşti. Din grupul acestora din urmă fac parte şi cele trei altare din Beia (1513), Sighişoara şi Fişeriu (1520—1522), atribuite lui Johannes Stoss.

O relaţie principială cu arta dramatică a lui Vit Stoss din faza cracoviană de pe la 1480, dar cu o morfologie deosebită, mai greoaie şi mai brutală, prezintă trei crucifixe semnalate recent, unul de provenienţă sibiană, acum în biserica minoriţilor din Viena, altele în fosta biserică franciscană din Cluj (fiig. 443) şi în biserica romano-catolică din Eremitul (raion Tîrgu-Mureş).

Scanned with OKEN Scanner

Toate trei crucifixele sînt atît de asemănătoare pînă în cele mai mici detalii, încît atribuirea lor unui singur meşter — probabil un sibian — se impune, iar datarea lor în intervalul 1480—1500 pare plauzibilă. În schimb reliefurile ceva mai recente ale altarului din Sebeş (fig. 441), derivă din arta meşterului Paul din Lovoča, şi un alt meşter, format însă în aceeaşi ambianţă, a sculptat figurile scrinului central al altarului din biserica evanghelică din Băgaciu (1518). Lucrările acestor descendenţi indirecţi ai lui Vit Stoss prezintă însuşirile specifice epigonilor. Descendenţa o demonstrează moştenirea formală şi expresia patetică, lipsită adeseori de înţelesul dramatic profund care animează opera maestrului. O menţiune merită apoi statuetele din scrinul central al altarului bisericii evanghelice din Roadăş, reprezentînd pe Ioan Botezătorul şi pe Ioan evanghelistul. Modelate îngrijit, în atitudine calmă şi cu expresii convingătoare, cele două figuri personifică, una un temperament înflăcărat de propovăduitor, cealaltă o fire sceptică, contemplativă.

Un alt meşter în jurul căruia s-au putut grupa cîteva altare, e pictorul Vincencius Cibiniensis, ginerele sculptorului sibian Simon. Nu cunoaştem nici o operă a sculptorului Simon, dar cum activitatea lui cuprinde şi ultimele decenii ale veacului al XV-lea, n-ar fi exclus ca tocmai el, fără îndoială un meşter apreciat şi înstărit, să fi fost autorul celor trei crucifixe amintite mai sus. În schimb ginerelui, lui Vincencius, îi aparţin între altele altarul din Tătîrlaua (1508), resturile altarului din Mojna (1521), acum în biserica evanghelică din Cincu, şi predela unui altar din Cisnădie (1525) în Muzeul Brukenthal, toate semnate şi datate. Vincencius a semnat însă şi picturi murale în biserica reformată din Ocna Sibiului (1522), foarte deteriorate şi acoperite din nou cu tencuială. Stilul eclectic, în care se resimt şi influenţe puternice ale Renaşterii, e caracterizat printr-un colorit bogat şi vioi, printr-o distribuţie abilă a planurilor de umbră şi lumină (mai ales în operele mai tîrzii), prin modelarea nudurilor (musculaturi subliniate) şi prin preferinţa pentru anumite tipuri fizionomice. Pe temeiul acestor particularităţ. i s-a mai atribuit aceluiaşi meşter predela actuală a altarului din Mediaş (altarul însuşi am văzut că e mai vechi) şi o predelă din Muzeul Brukenthal reprezentînd Apariţia lui Isus (fig. 442). În cursul sfertului al doilea al veacului al XVI-lea, formele Renaşterii devin absolut predominante, deşi în domeniul picturii de şevalet ele se datoresc toate unei transmisiuni prin etape austriece, slovace şi poloneze. Între operele cele mai caracteristice amintim altarele din Jimbor (acum în Muzeul regional din Cluj), databil după 1530, şi altarul din biserica romano-catolică din Armăşeni (1543).

Pentru pictura religioasă introducerea reformelor a însemnat încetarea oricărei activităţi. Altarele au fost înlăturate din biserici, majoritatea au fost distruse, iar picturile murale au fost acoperite cu tencuială. O oarecare compensare pentru pierderea clientelei eclesiastice li se oferise fără îndoială zugravilor din partea nobilimii şi a patriciatului orăşenesc, lucru ce rezultă din unele ştiri documentare, dar opere concrete nu s-au păstrat, iar din situaţia de mai tîrziu se poate deduce că pentru artele figurative jumătatea a doua a veacului al XVI-lea a însemnat nu numai o stagnare, ci şi o decădere temporară.

Scanned with OKEN Scanner

Arte aplicate

Mobilierul bisericesc din această perioadă e deosebit de numeros, datorită nu numai faptului că slujbele devin tot mai fastuoase, dar mai ales împrejurării că orășenii au ținut să introducă oarecare confort atît în locuință, cît și în biserică. Mobilierul profan s-a pierdut, fiind înlocuit cu timpul cu modele mai potrivite, dar din mobilierul bisericesc ne-au rămas exemple felurite. Fragmente de amvoane de piatră (de exemplu în bisericile evanghelice din Sibiu și Sighișoara) ilustrează rolul pe care îl jucau predicile îndeosebi în perioada din preajma reformelor religioase. Alături de stranele de piatră amenajate în formă de nișe împodobite, instalate în cor încă din perioada romanică și rezervate preoților, se introduc acum stranele de lemn, destinate atît clerului mai numeros, cît și credincioșilor mai de seamă. La început aceste strane au fost decorate cu motive exclusiv gotice (exemple în Muzeul istoric din Cluj, în biserica evanghelică din Bazna, din 1503). Curînd însă articularea și împodobirea adoptă formele Renașterii, după cum o demonstrează stranele lucrate de meșterul Johannes Begler (fig. 444) pentru biserica evanghelică din Bistrița (1516), înfrumusețate cu intarsii (ornamente tăiate din foi de furnir în culori diferite) sau stranele ceva mai tîrzii ale lui Johannes Reychmuth din Sighișoara.

Pe lîngă modelele gotice ale cristelnițelor de piatră și de bronz, se răspîndesc acum cristelnițele lucrate în stilul Renașterii. Printre acestea cel mai vechi exemplu e cristelnița de marmură din Mineu (acum în Muzeul regional din Oradea), operă a lui Johannes Fiorentinus, (fig. 445), executată în atelierul său din Strigoniu, în 1515. Pentru păstrarea sacramentului se ridică lîngă altar tabernacole aparte, un fel de turnulețe zvelte gotice, cum se mai văd în bisericile evanghelice din Mojna și Sighișoara. Majoritatea tabernacolelor au însă forma unor nișe încadrate în chenare gotice, iar ceva mai tîrziu aceste tabernacole evocă formele unui mic sanctuar în stilul Renașterii (de exemplu tabernacolul din Cueșd, 1537, fig. 446, acum în lapidarul Muzeului de istorie din Cluj).

La o faimă deosebită ajunsese argintăria, apreciată în toate țările vecine, încît unii meșteri emigrează, găsind de lucru în orașe mari, cum era chiar Viena; invers, se constată apoi și imigrarea unor argintari străini, atrași fără îndoială de renumele de care se bucurau atelierele transilvănene. Din perioada gotică tîrzie ni se păstrează iarăși numai obiecte liturgice, cîteva relicviare și engolpioane, dar aspectele variate ale morfologiei și ale tehnicilor mînuite de argintari le ilustrează și acum marele număr de potire. Alături de formele tradiționale, se lucrează potire cu nodul în chip de capelă, cu nișe adăpostind figurine de sfinți. O piesă excepțională din această serie e potirul catedralei din Strigoniu (fig. 449) împodobit pe suportul cupei cu medalioane și pe picior cu floricele de smalț, purtînd numele donatorului Benedictus de Suk (Juc, lîngă Cluj). Acest Benedictus nu poate fi însă identificat cu omonimul atestat documentar în anii 1438—1439, fiindcă potirul aparține stilistic abia primilor ani ai veacului al XVI-lea. Alte potire — îndeosebi produse ale unui atelier din Mediaș — sînt decorate cu motive florale decupate. Cel mai însemnat grup îl constituie potirele cu filigrană și smalț (fig. 448) și probabil că la acestea se referă izvoarele vremii cînd atribuie unor argintării calificativul de «modo transil-

vano». Cu ajutorul firelor și bobițelor de metal și al smalțului în culori diferite, se realizau ornamente florale deosebit de sclipitoare.

Trecerea spre formele Renașterii o ilustrează două cănițe liturgice din Muzeul Național din Budapesta, atribuite unui atelier din Oradea, și databile în primul sfert al veacului al XVI-lea. Forma zveltă e încă gotică (fig. 447), pe fus și pe gît se așterne filigrana, dar piciorul și pîntecul au forma unor coșulețe cu pere. Deși la potirele din veacul al XVI-lea nu dispare încă articularea gotică tradițională, ornamentația recurge tot mai mult la formele Renașterii. Motivul bulbilor apare pe suportul cupei unui potir al bisericii reformate din Macșa (1512), capete de îngerași pe nodul unui potir din Noul (lîngă Sibiu), datat în 1539.

Din jumătatea a doua a veacului al XVI-lea se păstrează și obiecte profane și e semnificativ că acestea sînt total lipsite de orice reminiscențe gotice. Pocalele, de obicei podoabe ale sfaturilor orășenești, prezintă o articulare plastică orizontală foarte bogată a piciorului, a fusului — adeseori în formă de vas antic — și a cupei prevăzută cu capac, încoronat cu cîte o figurină mitologică sau alegorică. Decorul, combinat din motive florale și din cartușe, e forjat și gravat. Frecvente sînt cănile scunde, de formă cilindrică, prevăzute cu o talpă ușor proeminentă și un capac bombat. Profilul tălpii și capacul poartă ornamente florale, iar pîntecul e înfășurat cu cartușe, măști și medalioane, sau cu o friză de figuri (cană din tezaurul bisericii evanghelice din Mediaș, 1589, cană din Muzeul Brukenthal, Sibiu), în timp ce mînerul ia forma unei ființe feminine mitice.

O ultimă categorie o constituie podoabele costumului feminin orășenesc, compuse din centuri cu aplice de metal nobil și din paftale. În muzeul Național din Budapesta și în Muzeul Brukenthal se găsesc cele mai vechi exemple de asemenea paftale mari, circulare, avînd aspectul unui buchet de flori văzut de sus, lucrate din argint aurit, din smalțuri colorate și pietre semiprețioase sau sticlă. Aceste exemplare datează de pe la sfîrșitul veacului al XVI-lea.

Irosirea inventarului de cult promovată de reformele religioase a pricinuit fără îndoială și pierderea cărților liturgice miniate. Multe din acestea vor fi fost piese de import, în parte din celebrul scriptoriu întemeiat de Matei Corvinul în Buda. Din 1481 se păstrează în codicele Altemberger (Sibiu, Biblioteca Brukenthal) o foaie adăugată, reprezentînd Răstignirea (fig. 450), după o schemă veche gotică, transpusă însă în limbajul mai vioi, cu expresii mai dramatice, al ultimelor decenii ale veacului al XV-lea. Noutatea o constituie însă în această miniatură chenarul bogat, cu vrejuri de flori și păsări, executate în stilul Renașterii, cuprinzînd și un medalion cu stema Sibiului (coroana cu spade încrucișate). Se poate deci presupune că în Sibiu ar fi activat un scriptoriu care absorbise în acea perioadă formele decorative ale Renașterii, răspîndite desigur mai ales prin numeroasele diplome nobiliare, împodobite întotdeauna cu chenare bogate, executate firește toate la curtea regală. Un alt scriptoriu se presupune în Alba-Iulia, la sediul episcopiei catolice, căruia i se atribuie un pontifical (cronică papală) păstrat acum în Viena (Biblioteca Națională), împodobit cu o pagină votivă executată în formele eclectice ale unui atelier profund influențat de arta Renașterii. Pe baza stemelor și a considerentelor de ordin stilistic, manuscrisul a fost atribuit perioadei episcopului Francisc Várday (1514—1524).

Relații complexe dezvăluie și cele cîteva manuscrise slavone descoperite în tezaurele bisericilor românești. Mai limpede se desprind deocamdată legăturile cu Moldova, atestate mai întîi de un evangheliar scris în 1488 și ferecat în 1498 (fig. 452), dăruit de vistiernicul Isac mitropoliei din Feleac, și apoi de un liturghier (fig. 451) din aceeași perioadă, semnat de caligraful Ghervasie din Putna (Biblioteca Academiei, Filiala Cluj).
Nici dintre odăjdiile de odinioară nu se mai păstrează decît cîteva piese răzlețe, dar unele din acestea prezintă o valoare excepțională. În muzeul Brukenthal se află un pluviale și o casulă provenite din fosta biserică Sf. Maria, actuala catedrală evanghelică din Sibiu. Ambele sînt croite din același brocart de aur florentin și decorate cu broderii. Pe casulă (fig. 453) broderiile reprezintă Sf. Treime (cu Isus răstignit), Buna vestire și trei figuri de sfinți așezate în cadre arhitectonice, iar pe pluviale e înfățișată Maria între îngeri, precum și o altă serie de sfinți. Cercetări recente au arătat că desenele pentru figurile de pe pluviale se inspiră din opere diverse ale pictorilor florentini din veacul al XV-lea și că desenele pentru casulă provin parte din atelierul lui Sandro Botticelli, propunîndu-se pentru execuția acestor odăjdii o datare între anii 1488—1490. Broderiile ar confirma deci o știre a lui Vasari, conform căreia Botticelli se ocupase ocazional cu executarea unor modele pentru atelierele de paramente bisericești. Ar fi însă greu de presupus ca sibienii să fi comandat asemenea odăjdii prețioase direct din Florența, și de aceea e sugestivă părerea că ele ar fi fost achiziționate din lăsămîntul regelui Matei Corvinul.
Broderii liturgice nu s-au păstrat în bisericile românești, dar în măsura în care unele ctitorii mai de seamă vor fi dispus de asemenea piese prețioase, e probabil că ele vor fi fost confecționate în atelierele din Țara Românească și din Moldova.

Abrevieri

AAR (Mem. s. ist.) — Analele Academiei Române (Memoriile secției istorice)
ACMIT — Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice pentru Transilvania
AE — Archaeologiai Értesitö
AIIN — Anuarul institutului de istorie națională — Cluj
Anal. CMI — Analele Comisiunii Monumentelor Istorice
AO — Arhivele Olteniei
ARBSH — Académie Roumaine. Bulletin de la Section historique
BCMI — Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice
BOR — Biserica Ortodoxă Română
RRHA—Revue Roumaine d'Histoire de l'Art
RI — Revista istorică
RIR — Revista istorică română
SCIA — Studii și cercetări de istoria artei
SCIV — Studii și cercetări de istorie veche
SMIM — Studii și materiale de istorie medie

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Cronicile slavo-române din sec. XV—XVI, publicate de Ioan Bogdan, Ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, 1959, (Cronicile medievale ale României, II).

Documente privitoare la Istoria Românilor culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, Vol. I—XXI. Supliment I, vol. I—V. Supliment II, vol. I—III, București 1876—1941. (41 vol.)

Documente privind istoria României, București.

Seria A — Moldova — 11 vol., 1951—1957.
Seria B — Țara Românească — 13 vol., 1951—1960.
Seria C — Transilvania — 6 vol., 1951—1957.

Istoria Țării Românești, 1290—1690. Letopisețul cantacuzinesc.
Ediție critică întocmită de C. Grecescu și D. Simonescu, București, 1960, (Cronicile medievale ale României, III).

Millet, Pargoire, Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes de l'Athos*, I. Bibl. des Ecoles Françaises d'Athènes et de Rome, 91, Paris, 1904.

Paul d'Alep, *Voyage du patriarche Macaire d'Antioche.* Texte arabe et traduction française par Basile Radu, Paris, 1930—1949.

Popa-Lisseanu, G., *Divanele istoriei Românilor.* Text și traducere vol. I—XV, București, 1934—1939.

Popescu Vornicul, Radu, *Istoriile domnilor Țării Românești* de Radu Popescu Vornicul. Introducere și ediție critică întocmite de Const. Grecescu, București, 1963.

Gavril, Protul, *Viața și traiul sfîntului Nifon, patriarhul Constantinopolului.* Introducere și text. Publicat de Tit Simedrea, București, 1937.

Gavril, Protul, *Viața sfîntului Nifon.* O redacție grecească inedită, editată, tradusă și însoțită cu o introducere de Vasile Grecu, București, 1944 (Institutul de Istorie Națională din București).

Zimmermann, F., Werner O., /Georg Müller, Gustav Gündisch/, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, I—IV Sibiu, 1892—1937, 4 vol.

Andronic, Al. și colaboratorii: *Șantierul arheologic de la Vaslui*, în « Materiale și cercetări arheologice», VIII (1963), p. 797—800.

Antonescu, arh. Petre, *Monastirea Cozia* (studiu arheologic), București, 1903.

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei, Cluj, 1938.

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei, Cluj, 1964.

L'Art populaire en Roumanie, București, 1955.

Arion, Gheorghe, *Date noi referitoare la prima catedrală catolică de la Alba Iulia*, SCIA, Artă Plastică, XIV, 1967, p. 155—159.

Scanned with OKEN Scanner

A t a n a s e s c u, I., *Restaurarea bisericii mari de la mănăstirea Cozia — Extras din memoriul de șantier*, în BCMI, XXXI (1938), p. 32—33.

A v r a m e s c u, E., F. F l o r e s c u, *Broderiile la români*, București, 1959.

B a l o g h, J o l á n, *Márton és György kolozsvári szobrászok*, Cluj, 1934.

B a l o g h, J., *Kolozsvár müemlékei*, Budapesta, 1935.

B a l o g h, J., *Botticelli — Zeichnungen für Stickereien*, în « Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae », VI, fasc. 3—4, 1959, p. 299—308.

B a l ș, G., *O vizită la cîteva biserici din Serbia*, București, 1911.

B a l ș, G., *Sur une particularité des voûtes moldaves*, în ARBSH XI, (Congrès de byzantinologie de Bucarest. Mémoires). Bucarest 1924, p. 9—16.

B a l ș, G., *Biserica Mirăuți din Suceava*, în BCMI, XXVII (1924), p. 169—173.

B a l ș, G., *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, BCMI, XVI (1925).

B a l ș, G., *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, BCMI, XXI (1928).

B a l ș, G., *Influence de l'art gothique sur l'architecture roumaine*, în « Bulletin de la section historique de l'Académie Roumaine », t. XV, 1929, p. 9—13.

B a l ș, G., *Rotocoalele de smalț moldovenești*, în BCMI, XXII (1929), p. 44.

B a l ș, G., *Chenarele bisericii din Dolheștii Mari*, în BCMI, XXII (1929), p. 162—164.

B a l ș, G., *Influence du plan serbe sur le plan des églises roumaines*, în « L'Art byzantin chez les slaves. Les Balkans. Premier recueil dédié à la mémoire de Théodore Uspenskij », Paris, 1930, p. 277—294.

B a l ș, G., *I. Biserica din Lujeni. II. Introducerea pridvorului în planul bisericilor moldovenești*, în AAR, (Mem. s. ist.), s. III, tom. XI (1931), p. 35—49.

B a l ș, G., *Grinda și arcul*, în BCMI, XXIV (1931), p. 60—69.

B a l ș, G., *Influences arméniennes et géorgiennes sur l'architecture roumaine*. Communication faite au IIIe Congrès des études byzantines (Athènes, 1931), Vălenii de Munte, 1931.

B a l ș, G., *In privința Coziei*, în BCMI, XXVI (1933), p. 93—94.

B a l ș, I o n, Ș t e f a n B a l ș, R a d u H e i t e l și P e t r e N ă s t u r e l: *Restaurarea mănăstirii Neamț*, în «Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare», [1], București, f. d., p. 33—59, 28 fig.

B a l ș, a r h. Ș t e f a n, *Biserica lui Ștefan cel Mare de la Vad, jud. Someș*, în BCMI, XXXVI (1943), p. 75—83.

B a l ș, Ș t., C. N i c o l e s c u, *Mănăstirea Neamț*, București, 1958.

B a l ș, Ș t., C. N i c o l e s c u, *Mănăstirea Moldovița*, București, 1958.

B a l ș, Ș t., *Biserica Înălțarea Domnului din mănăstirea Neamț*, în « Mitropolia Moldovei și Sucevei », XXXVIII (1962), nr. 5—6. p. 317—326.

B a r n e a, *Relațiile între așezarea de la Bisericuța Garvăn și Bizanț în secolele X—XIII*, în SCIV IV, 1953, nr. 3—4, p. 641—671.

B a r n e a, I., *Byzance, Kiev et l'Orient sur le Bas-Danube du Xe au XIIe siècle*, în « Nouvelles études d'histoire présentées au Xe Congrès des sciences historiques », Rome, 1955, București, 1955, p. 169—180.

B a r n e a, I., P. C e r n o v o d e a n u și C o n s t. P r e d a, *Șantierul arheologic Giurgiu*, în « Materiale și cercetări arheologice », IV (1957), p. 219—237.

B a r n e a, I. și N. C o n s t a n t i n e s c u, *Sondajul de la mănăstirea Cotmeana* în « Materiale și cercetări arheologice », V (1959), p. 665—670.

Scanned with OKEN Scanner

Barnea, I., *Ceramica din cariera de cretă de la Basarabi*, în SCIV, nr. 2, 1962, p. 349—367.
Barnea, I., *Über die mittelalterlichen Tierdarstellungen in der Dobrudscha* (10.—14. Jahrhundert) în *Revue des études sud-est européennes*, no. 3—4/1965, p. 585—610.
Bălan C., *Mănăstirea Dealu*, București, 1965.
Bănățeanu, Tancred, *Portul popular din Țara Oașului*, București, 1956.
Bănățeanu, T., E. Ionescu, Gh. Focșa, *Arta populară în R. P. R. Port, țesături, cusături.* București, 1957.
Bănățeanu, T., *Ceramica din Țara Oașului*, București, 1962.
Bărcăcilă, Al., *Mănăstirea Coșuștea-Crivelnicu. Descoperire arheologică*, în BCMI, XXVIII (1935), p. 164—184.
Bărcăcilă, Al., *Cetatea Severinului. Început de cercetări arheologice*, în BCMI, XXX (1937), p. 149—165.
Bărcăcilă, Al., *Cetatea Severinului. Raport sumar cu rezultatele săpăturilor din 1938, 1939*, în BCMI, XXXII (1939), p. 74—88.
Berciu, Dumitru, *Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări*, București, 1961.
Berindei, Dan, *Desvoltarea urbanistică și edilitară a orașului București în perioada regulamentară și în anii Unirii* (1831—1852), în « Studii », XII (1959), nr. 5, p. 133—158.
Berza, M., *Ultimul manuscris miniat din epoca lui Ștefan cel Mare*, în SCIA, II (1955), nr. 3—4, p. 109—131.
Berza, M., *Trei tetraevanghele ale lui Teodor Mărișescul în muzeul istoric de la Moscova*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 589—639.
Beza, Marcu, *Urme românești în răsăritul ortodox*, București, 1935.
Bielz, Iulius, *Die vorreformatorischen Messgewänder der evangelische Pfarrkirche in Hermannstadt*, în «Mitteilungen aus dem Baron Brukenthalischen Museum», I, 1931, p. 34—38.
Bielz, I., *Arta aurarilor sași din Transilvania*, București, 1957.
Bogdan, I., *Notă (Data zidirii Cetății Albe)*, în « Convorbiri literare » XXXV (1901), p. 469—472.
Bogdan, I., *Evangheliile de la Homor și Voroneț*, în AAR, (Mem. ist.), s. II, tom. XXIX — 1906/7 din 1473 și 1550, p. 645—656.
Bogdan, N. A., *Orașul Iași — Monografie istorică și socială ilustrată*, ed. a II-a, Iași, 1913.
Boskovič, Dj., *Le narthex de Cozia avait-il un étage supérieur?*, în BCMI, XXVII (1934), p. 121—125.
Boskovič, Dj., *Quelques observations sur l'architecture de l'église de Tismana*, în BCMI, XXVII (1934), p. 185—189.
Brătulescu, Victor, *Inscripții slave religioase din biserica domnească de la Curtea de Argeș*, în X—XVI (1917—1923), p. 190—192.
Brătulescu, V., *Mănăstirea Valea din județul Muscel. O ctitorie necunoscută a lui Radu Paisie*, în BCMI, XXIV (1931), p. 11—19.
Brătulescu, V., *Pietrele mormîntale de la muzeul din Fălticeni*, în BCMI, XXXI, 1938, p. 38—44.
Brătulescu, V., *Frescele de la biserica episcopală din Argeș*, București, 1942.
Bréhier, Louis, *La sculpture et les arts mineurs byzantins*, Paris, 1936.
Busuioc, Elena, Gh. I. Cantacuzino, *Date arheologice asupra vechii mănăstiri a Humorului* (în manuscris).
Busuioceanu, Al., *Influences arméniennes dans l'architecture religieuse du Bas-Danube...* Communication faite au Ier Congrès des sciences historiques, *août 1927*, Paris, 1927.

Cantacuzino, Gh. I., *Vechea mănăstire a Moldoviței în lumina cercetărilor arheologice* (în manuscris).

Catalogul Expoziției de argintării, broderii și țesături din Țara Românească, secolele XVI—XVIII, (1957).

Catalogul Muzeului de Artă populară al R.P.R., Buc., 1957.

Cegăneanu, arh., Sp. P. *Din odoarele bisericești ale Muzeului Național*, în BCMI III (1910), p. 1—10.

Cegăneanu, arh., Sp., *Ceva despre proveniența și arta vechilor noastre argintării*, în BCMI, IV (1911), p. 28—33.

Cegăneanu, arh., Sp., *Obiecte bisericești*, studiate și descrise de ... București, 1911.

Cerchez, Grigore, *Restaurarea bisericii domnești* (din Curtea de Argeș), în BCMI, X—XVI (1917—1923), p. 77—100.

Chihaia, Pavel, *Cîteva date în legătură cu paftaua de la Argeș*, în « Omagiu lui George Oprescu », București, 1961, p. 107—108.

Chihaia, Pavel, *Deux armoires sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, în RRHA, I (1964), nr. 1, p. 151—169.

Chihaia, Pavel, *Un vechi monument de arhitectură în Rîmnicul Vîlcea: Biserica sf. Dumitru*, în SCIA, Artă plastică, XIV, (1966), p. 175—186.

Chişvaşi-Comşa, Maria, *Slavii de răsărit pe teritoriul R.P.R. și pătrunderea elementului romanic în Moldova pe baza datelor arheologice*, în SCIV, 1 nr. 1958, p. 73—89.

Chişvaşi-Comşa, Maria, *Cîteva date arheologice în legătură cu stăpînirea bulgară în nordul Dunării în secolele IX—X*, în « Omagiu lui Constantin Daicoviciu », București, 1960, p. 69—81.

Comşa, D., *Album de crestături în lemn*, Sibiu, 1909.

Comşa, Eugen și Bichir Gheorghe, *O nouă descoperire de monede și obiecte de podoabă din secolele X—XI în așezarea de la Garvăn (Dobrogea)*, în « Studii și cercetări de numismatică », III, 1961, p. 223—244.

Comşa, Maria, *Contribuții la cunoașterea culturii străromâne în lumina săpăturilor de la Brașov*, în SCIV 10, nr. 1, 1959, p. 81—99.

Comşa, M., *Cu privire la evoluția culturii balcano-dunărene în secolele IX—XI (studiu preliminar)*, în SCIV, nr. 1, 1963, p. 107—122.

Constantinescu, N., *Date noi în legătură cu cetatea Neamțului*, în SCIA, XI, 1, 1960, p. 81—106.

Constantinescu-Iași, P., *Evoluția stilului moldovenesc*, Iași, 1927.

Cornescu, Elena, *Cusături românești*, București, 1906.

Constantinescu, N. și Cristian Moisescu, *Curtea domnească din Tîrgoviște*, București, 1965.

Ćorović-Ljubinković, Mirjana, *Sur le problème de l'iconographie de deux saints serbes, St. Siméon et St. Sava* (în limba sîrbă, cu rezumat francez). Extras din « Starinar », serie nouă, vol. VII—VIII, 1956—1957, p. 77—90.

Csáki, M., *Inventarul monumentelor și obiectelor istorice și artistice săsești din Transilvania*, Cluj, 1923.

Dan, Dimitrie, *Lujenii. Biserica, proprietarii moșiei și locuitorii lui...*, Cernăuți, 1893.

Dan, Dim., *Mănăstirea și comuna Putna*, cu două apendice, București, 1905.

Dan, Dim., *Biserica sf. Gheorghe din Suceava*, în BCMI, III, (1910), 134—139.

Das Burzenland, ed. E. Jekelius, III—IV, Brașov, 1928—1929.

Scanned with OKEN Scanner

Der Nersessian, S., *Une nouvelle réplique slavonne du Paris. grec. 74 et le manuscrit d'Anastasie Crimcovici*, în « Mélanges offerts à M. Nicolae Iorga », Paris, 1933, p. 695—725.

Diaconu, Gh., *Despre rolul curţilor boiereşti în organizarea militară a Moldovei în veacurile XIV—XV*, în « Studii şi referate privind istoria României », Partea I-a, Bucureşti, 1954, p. 551—572.

Diaconu, Gh., *O Moldavskih Krepostiah XIV—XV* vv., în « Dacia, Revue d'archéologie et d'histoire ancienne ». Nouvelle série, III, 1959, p. 535—552.

Diaconu, Gh. şi N. Constantinescu, *Cetatea Şcheia*, Monografie arheologică, (Bucureşti) 1960.

Diaconu, Petre şi colaboratorii, *Săpăturile arheologice de la Păcuiul lui Soare*, în « Materiale şi cercetări arheologice », VI, 1959, p. 653—666; VII, p. 599—608; VIII, p. 711—722).

Dima, Al., *Conceptul de artă populară*, Bucureşti, 1939.

Doicescu, Octav, *Monumentele de arhitectură din nordul Moldovei*, în « Arhitectura R.P.R. » 1954, nr. 8, p. 17—23.

Donat, Ion, *Fundaţiunile religioase ale Olteniei*, Craiova, 1937 (extras din « Arhivele Olteniei », XV, 1936 şi XVI, 1937).

Dragomir, Silviu., *Contribuţii privitoare la relaţiile bisericii româneşti în veacul XVII*, Bucureşti, 1912.

Dragomir, S., *Vechile biserici din Zărand şi ctitorii lor*, în ACMIT, 1929, p. 223—264.

Drăghiceanu, Virgiliu., *Lămuriri asupra Buzeştilor (după pisaniile fondaţiilor lor)*, în BCMI, IV (1911), p. 119—124.

Drăghiceanu, V., *Vodiţa. Istorie şi descriere*, în BCMI, V (1912), p. 97—109.

Drăghiceanu, V., N., *Catalogul colecţiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, Bucureşti, 1913.

Drăghiceanu, V., *Biserica Sf. Dimitrie-Craiova*, în BCMI, VIII (1915), p. 191—192.

Drăghiceanu, V., *Curtea Domnească din Argeş, Note istorice şi arheologice*, în BCMI, X—XVI, Bucureşti, 1917—1923, p. 62—71.

Drăghiceanu, Virg., *Jurnalul săpăturilor din Curtea Domnească a Argeşului*, în BCMI, X—XVI (1917—1923), p. 134—152.

Drăghiceanu, V., şi arh. P. Dumitrescu, *Schitul Brădetul, Argeş. (Note istorice, Note arhitectonice)*, în BCMI, XVII (1924), p. 68—73.

Drăghiceanu, V., *Biserica din Dragomireşti-Dîmboviţa. Pisania*, în BCMI, XIX (1926), p. 47.

Drăghiceanu, V., *Săpăturile de la Vodiţa, Bisericile sfîntului Nicodim şi a lui Litovoiu-Vodă*, în BCMI, XXII (1929), p. 149—156.

Drăghiceanu, V., *Mormîntul lui Mircea la Cozia*, în BCMI, XXIV (1931), p. 20—24.

Drăghiceanu, V., *Mănăstirea Snagov*, în BCMI, XXIV (1931), p. 42.

Drăghiceanu, V., *Săpăturile din Buda, Lapoş şi Tisău — Buzău*, în BCMI, XXIV (1931), p. 159—176.

Drăghiceanu, V., *Mănăstirea Vintilă-Vodă. Săpături la prima fundaţie*, în BCMI, XXVI (1933), p. 167—171.

Drăghiceanu, V. N., *Mitropolia Tîrgoviştei.* Note istorice şi arheologice cu 18 ilustraţii şi planuri, Bucureşti, 1933.

Drăghiceanu, V., *Consideraţiuni asupra vechimii bisericii mănăstirii Tismana*, în BCMI, XXVII (1934), p. 1—16.

Drăguț, Vasile, *Însemnări despre pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, SCIA, IX (1962), p. 180—188.
Drăguț, V., *Picturile murale din biserica evanghelică din Mălâncrav*, SCIA, XIV (1967), p. 79—91.
Dumitrescu, Al. T., *Mărturii documentare despre Mănăstirea Argeșului*, în BCMI, VII (1914), p. 142—144.
Dumitrescu, Florentina, *Ornamentica figurativă la mobilierul religios în secolul al XVI-lea Moldova*, SCIA, II, 1954, nr. 3—4, p. 260—261.
Dumitrescu, Fl., *Motivul palmetei în decorația medievală românească*, în « Omagiu lui George Oprescu », București, 1961, p. 143—157.
Dumitrescu, Vladimir, *L'Art préhistorique en Roumanie*, București, 1937.
Dumitrescu, V., *Necropola de incinerație din epoca bronzului de la Cîrna*, București, 1961.
Dunăre, N., *Portul popular din Bihor*, București, 1957.
Dunăre, N., M. Focșa, *Portul buciumanilor din Munții Apuseni*, București, 1958.
Dunăre, N., *Textilele populare românești din munții Bihorului*, București, 1959.
Dunăre, N., S. Belu, I. Frunzetti, L. Gheorghiu, C. Irimie, P. Petrescu, P. H. Stahl, *Arta populară din valea Jiului*, București, 1963.
Dunăreanu-Vulpe, E., *Tezaurele antice*, în « Studii asupra tezaurului restituit de U.R.S.S. », București, 1958, p. 33—56.
Elian, Alexandru, *Moldova și Bizanțul în secolul al XV-lea*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 97—179.
Engels, F., *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filosofiei clasice germane*, în K. Marx — F. Engels, *Opere alese*, vol. II, ed. a II-a, București, 1955.
Engels, F., *Originea familiei, a proprietății private și a statului*, ed. a IV-a, București, 1957.
Entz, G., *Szolnok-Doboka müemlékei*, în « Szolnok-Doboka magyarsága », ed. Szabó T. Attila, Dej-Cluj, 1944. p. 9—230.
Entz, G., *Harina (Herina) románkori templom*, în Művészettörténeti Értesitő, I. Budapesta, 1954, p. 2—33.
Entz, G., *A gyulafehérvári székesegybáz*, Budapesta, 1958.
Entz, G., *Le chantier cistercien de Kerz* (Cîrța), în «Acta historiae artim Academiae Scientiarum Hungaricae», IX, fasc. 1—2, 1963, p. 3—38.
Florescu, F. B., *Portul popular din Moldova de nord*, București, 1956.
Florescu, F. B., *Portul din Muscel*, București, 1957.
Florescu, F. B., *Ceramica neagră lustruită de la Marginea*, București, 1958.
Florescu, F. B., *Portul popular din țara Vrancei*, București, 1959.
Florescu, F. B., *Das Siegesdenkmal von Adamklissi*, Bonn, 1965.
Florescu, Grigore, *Cetatea Turnu (Turnu-Măgurele)*, în RIR, XV (1945), p. 432—464.
Florescu, Gr., R. Florescu, P. Diaconu, *Capidava*, vol. I, București, 1958.
Florescu Radu, *Capidava*, București, 1963.
Florescu R., *Mănăstirea Govora*, București, 1965.
Focșa, Gh., *Evoluția portului popular din zona Jiului de Sus*, București, 1957.
Focșa, Gh., *Muzeul Satului*, București, 1958.
Gassauer, R., *Teracote sucevene*, în BCMI, XXVIII (1935), p. 145——164.

Scanned with OKEN Scanner

Gerevich, T., Magyarország románkori emlékei, Budapest, 1938.
Ghica-Budeşti, N., şi Gh. Balş, *Mănăstirea Probota*, Bucureşti, 1909.
Ghica-Budeşti, arh. N., *Clopotniţa de la Popăuţi*, în BCMI, II (1909), p. 133—135.
Ghika-Budeşti, arh. N., *Biserica domnească din Tîrgovişte*, în BCMI, III (1910), p. 17—28.
Ghika-Budeşti, arh. N., *Biserica domnească din Tîrgovişte. — Memoriu de restaurare*, în BCMI, IV (1911), p. 40—44.
Ghica-Budeşti, arh. N., *Biserica logofătului Tăutul din Bălineşti*, în BCMI, IV (1911), p. 200—211.
Ghika-Budeşti, N., *Arhitectura bisericii domneşti (din Curtea de Argeş)*, în BCMI, X—XVI (1917—1923), p. 105—121.
Ghica-Budeşti, N., *Evoluţia arhitecturii în Muntenia şi Oltenia. I. Înrîuririle străine de la origine pînă la Neagoe Basarab*, în BCMI XX (1927), fasc. 53—54, p. 121—158. II. *Vechiul stil românesc din veacul al XVI-lea*, în BCMI, XXIII (1930) fasc. 63—66.
Ghica-Budeşti, N., *L'Ancienne architecture religieuse de la Valachie. Essai de synthèse*, în BCMI, XXXV (1942), fasc. 1—2.
Ghika-Budeşti, N., *Mănăstirea Cotmeana*, în BCMI, XXIV (1931), p. 177—180.
Ghika-Budeşti, N., *Biserica din Hîrtieşti-Muscel*, în BCMI, XXVII (1934), p. 19—25.
Ghika-Budeşti, N., *Ceva despre biserica mănăstirii Tismana*, în BCMI, XXX (1937), p. 145—148.
Ghika-Budeşti, N., *Restaurarea bisericii mari a mănăstirii Cozia*, în BCMI, XXXI (1938), p. 22—31.
Giurescu, C. C., *O biserică a lui Vlad Ţepeş la Tîrgşor*, în BCMI, XVII (1924), p. 74—75.
Golescu, Maria, *Discurile de lut smălţuite de pe bisericile lui Ştefan cel mare*, în « Arta şi tehnica grafică », caiet VI, dec. 1938 — martie 1939, p. 50—58.
Grabar, A., *Les croisades de l'Europe Occidentale dans l'art*, în « Mélanges Charles Diehl », II, Paris, 1930, p. 19—27.
Grabar, A., *L'origine des façades peintes des églises moldaves*, în « Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga », Paris, 1933, p. 365—382.
Grabar, A., *L'exposition de la peinture russe aux XVI—XVIIe siècles*, în « Seminarium Kondakovianum », Belgrad, 1940, p. 65—92.
Grabar, A., *Un graffite slave sur la façade d'une église de Bukovine*, în « Revue des Etudes slaves », Paris, 1947, p. 89—101.
Grandpierre, E., *A kolozsvári szent Mihály templom története és építészete 1349-tól napjainkig*, în Erdélyi Múzeum, Cluj, XLI 1936, p. 19—60.
Grecu, V., *Darstellung Altheidnischer Denker und Schriftsteller in der Kirchenmalerei des Morgenlandes*, extras din ARBSH, XI (1924), Bucureşti, 1924.
Grecu, V., *Eine Belagerung Konstantinopels in rumänischen Kirchenmalerei*, în « Byzantion », I (1924), p. 273—289.
Grecu, V., *Influenţe sîrbeşti în vechea iconografie bisericească a Moldovei*, Cernăuţi, 1935 (extras din « Codrul Cosminului », IX (1935).
Grigoraş, N., *Primele mănăstiri şi biserici moldoveneşti. . .*, în « Cercetări istorice », XX (s. nouă III), 1947, p. 114—130.
Grigoraş, N., *Vechi cetăţi moldoveneşti*, în « Cercetări istorice », XX (s. Nouă III), 1947, p. 132—153.
Grigorescu arh. Ioana, şi arh. Nicolae Diaconu, *Prezentarea unor elemente noi apărute cu ocazia restaurărilor de la Dragomirna, Suceviţa, Tazlău şi Voroneţ*, în « Sesiunea ştiinţifică a Direcţiei Monumentelor istorice, ianuarie 1963 », p. 71—88.

Scanned with OKEN Scanner

H a l a v á t s, G y u l a, *Uti jegyzetek Kelnek, Vingárd, Szászorbó környékéröl*, în AE, u. f., XXVII, 1907, p. 205—222.
H a m p e l. J., *Alterthümer des frühen Mittelalters in Ungarn*, Braunschweig, 1905.
H a r i s i a d i s, M., *Les miniatures du tetraévangile moldave de la Bibliothèque du Sérail à Istanbul*, în Romanoslavica, XII, 1965, p. 249—251.
H e i t e l, R., *Cercetările arheologice efectuate la mănăstirea Neamț*, în « Mitropolia Moldovei și Sucevei», XXXVIII (1962), nr. 5—6, p. 327—342.
H e n r y, P a u l., *De l'originalité des peintures bucoviniennes dans l'application des principes byzantins*, în « Byzantion», I (1924), p. 291—303.
H e n r y, P., *L'arbre de Jessé dans les peintures de Bucovine*, în « Mélanges de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie», 1928, p. 1—31.
H e n r y, P., *Quelques notes sur la représentation de l'Hymne Akatiste de Bukovine*, în « Mélanges de l'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie», 1928, p. 33—49.
H e n r y, P., *Les églises de la Moldavie du Nord des origines à la fin du XVI-e siècle.* Text și album, Paris, 1930.
H e n r y, P., *Les principes de l'architecture religieuse serbe et l'école moldave*, în « L'art byzantin chez les Slaves. Premier recueil» . . ., Paris, 1930, p. 295—302.
H e n s z l m a n n, I., Uti jegyzetek a királyföldröl, în AE, XIII, 1879, p. 333—344.
H o r e d t, K u r t., *Zur siebenbürgischen Burgenforschung*, în « Südostforschungen », VI, 1941, p. 576—614.
H o r e d t, K., *Siebenbürgische Grenzburgen*, în « Siebenbürgische Vierteljahrsschrift», 64, 1941, p. 16—27.
H o r e d t, K., *Voievodatul de la Bălgrad — Alba-Iulia*, în SCIV, V-3/4, 1954, p. 487—512.
H o r e d t, K., *Contribuții la istoria Transilvaniei în secolele IV—XIII*, București, 1958.
H o r e d t, K., *Untersuchungen zur Frühgeschichte Siebenbürgens*, București, 1958.
H o r w a t h, W a l t e r., *Der Emporenbau der romanischen und frühgotischen Kirchen in Siebenbürgen*, în « Siebenbürgische Vierteljahrsschrift» 58, 1935, p. 69—75.
H o r w a t h, W., *Die Landnahme des Altlandes im Lichte der Kirchenbauten*, în « Siebenbürgische Vierteljahrsschrift», 59, 1936, p. 169—180.
H o r w a t h, W., *Katholische Kirchenruinen, in der Moldau*, în « Siebenbürgische Vierteljahrsschrift . . .», Sibiu, 61 (1938), p. 51—60.
H o r w a t h, W., *Siebenbürgisch-sächsische Kirchenburgen*, ed. a II-a, Sibiu, 1940.
H u z k a, J., *A szent László legenda székelyföldi falképekben*, în AE, u. f., V— 1885, p. 211—220.
Istoria României, I — II, București, 1960 și 1962.
Icônes de Yougoslavie. Texte et catalogue Vojislav J. Djurič. Avant-propos Svetozar Radojcić, Belgrad, 1961.
I o n e s c u, a r h. G r i g o r e, *Istoria arhitecturii românești din cele mai vechi timpuri pînă la* 1900, București, 1937.
I o n e s c u, G r., *Curtea de Argeș. Istoria orașului prin monumentele lui*, București, 1940.
I o n e s c u, G r., *Byzance et l'architecture religieuse en Roumanie*, în « Balcania», VI (1943), p. 307—332.
I o n e s c u, G r., *Curtea de Argeș et ses environs*, București, 1944.
I o n e s c u, G r., *Istoria arhitecturii în România*, I. București, 1963.
I o r g a, N., *Studii istorice asupra Chiliei și Cetății Albe*, București, 1899.
I o r g a, N., *Studii și documente cu privire la istoria românilor*, vol. I—XXXI, București, 1901—1916.

Scanned with OKEN Scanner

Iorga, N., *Neamul românesc în Bucovina*, Bucureşti, 1905.
Iorga, N., *Inscripţii din bisericile României*, adunate, adnotate şi publicate de. . ., 2 vol., Bucureşti, 1905—1908.
Iorga, N., *Ştefan cel Mare şi mănăstirea Neamţului*, în BCMI, III (1910), p. 97—106.
Iorga, N., *Portul popular român*, Vălenii de Munte, 1912.
Iorga, N., *Cel dintîi zugrav moldovean*, în BCMI, VII (1914), p. 193.
Iorga, N., *Istoria românilor în chipuri şi icoane*, Craiova, 1921,
Iorga, N., şi G. Balş, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922.
Iorga, N., *L'Art populaire en Roumanie*, Paris, 1923.
Iorga, N., *Picturi şi obiecte de artă din biserica Şcheilor Braşovului*, în BCMI, XVII (1924) p. 8—11.
Iorga, N., *Les châteaux occidentaux en Roumanie*, în BCMI, XXII (1929), p. 49—69.
Iorga, N., *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor*, vol. I—II, Vălenii de Munte, 1908—1909. Ed. a II-a revăzută şi adăogită, vol. I—II, Bucureşti, 1928—1930.
Iorga, N., *Două mănăstiri dîmboviţene. I. Mănăstirea Cobia. II. Mănăstirea Butoiu*, în BCMI, XXII (1929), p. 20—25.
Iorga, N., *Cele două Chilii*, în BCMI, XXII (1929), p. 188—191.
Iorga, N., *Art et littérature des Roumains. Synthèses parallèles*, Paris, 1929.
Iorga, N., *La création religieuse du Sud-Est européen*, Paris 1929.
Iorga, N., *Istoria armatei româneşti*, Ed. a II-a, vol. I—II, Bucureşti, 1929—1930.
Iorga, N., *Portrete şi morminte ale saşilor din Baia*, în BCMI, XXIV (1931), p. 1—6.
Iorga, N., *Cîteva indicaţii asupra mănăstirii Snagovul*, Vălenii de Munte, 1933.
Iorga, N., *Două opere de artă româneşti din secolul al XVI-lea la Muntele Athos*, în BCMI, XXVI (1933), p. 27—31.
Iorga, N., *Les arts mineurs en Roumanie*, I, Bucureşti, 1934.
Iorga, N., *Două evangheliare ale fiilor lui Petru Rareş*, în BCMI, 1934, p. 87—90.
Irimie, Cornel, *Portul popular din zona Branului*, Bucureşti, 1960.
Irimie, C., *Pivele şi vîltorile din Mărginimea Sibiului şi de pe valea Sebeşului*, Sibiu, 1956.
Irimie, C., *Portul popular din Ţara Oltului, zona Avrig*, Bucureşti, 1957.
Irimie, C., *Portul popular din Ţara Oltului, zona Făgăraş*, Bucureşti, 1957.
Irimie, C., *Portul popular din Ţara Oltului, zona Perşani*, Bucureşti, 1958.
Irimie, C., şi Hoffman, *Ceramica din Săsciori*, Sibiu, 1958.
Istoria Bisericii Române, Manual pentru Institutele Teologice. Vol. I (— 1632), Vol. II (1632—1949). Bucureşti, 1957 şi 1958.
Istoria României, I-II, Bucureşti, 1960 şi 1962.
Istrati, C. I., *Biserica şi podul din Borzeşti, precum şi o ochire relativă la bisericile zidite de Ştefan cel Mare*. Bucureşti, 1904.
Johnstone Pauline, *The byzantine tradition in church embroidery*, Londra, 1967.
Kelemen, L., *Biserica sf. Mihail din Cluj*, în « Boabe de grîu », IV, 1933, p. 129—137.
Kühlbrandt, E., *Die evanghelische Stadtpfarrkirche in Kronstadt*, I—II, ed. II, Braşov, 1926.
Lapedatu, Alex., *Antichităţile de la Baia*, în BCMI, II (1909), p. 53—63.
Lapedatu, Alex., *Două vechi cetăţi româneşti.—Poenarii şi Dîmboviţa* în BCMI, III (1910), p. 177—189.
Lapedatu, Alex., *Inscripţia vechei clopotniţe de la mănăstirea Dealul*, în BCMI, IV (1911), p. 147—148.
Lapedatu, Alex., *Inscripţiile bisericii din Bălineşti*, în BCMI, IV (1911), p. 212—218.

Lapedatu, Alex., *Cercetări istorice cu privire la meşterii bisericilor moldovene din sec. XVI*, în BCMI, V (1912), p. 23—29.
Lapedatu, Alex., *Ioan Zidarul lui Petru-Vodă Rareş*, în BCMI, V (1912), p. 83—86.
Lapedatu, Alex., *Cercetări istorice cu privire la meşterii bisericilor din Ţara Românească în sec. XV şi XVI*, în BCMI, V (1912) p. 177—183.
Lapedatu, Alex., *Gravuri şi vederi de la Cetatea Albă şi cîteva consideraţiuni istorico-arheolocige asupra cetăţilor moldoveneşti*, în BCMI, VI (1913), p. 57—66.
Lapedatu, Alex., *Noi documente cu privire la forma acoperămintelor vechilor biserici moldovene*, în BCMI, VII (1914), p. 193—194.
Lapedatu, Alex., *Vechile cetăţi româneşti după contele de Langeron*, în BCMI, VIII (1915), p. 70—73.
László, Gy., *Contribution à l'archéologie des migrations*, în « Acta Archeologica », VIII, 1—4, 1957.
Lăzărescu, Emil., *Despre piatra de mormînt a comitelui Laurenţiu şi cîteva probleme arheologice şi istorice în legătură cu ea, în* SCIA, 1—2, 1957, p. 109—127.
Lăzărescu, E., şi I. R. Mircea, *Manuscrisele*, în « Studii asupra tezaurului restituit de URSS », Buc., 1958, p. 211—232.
Lăzărescu, E., *În jurul datării a două vechi broderii româneşti*, SCIA, p. 169 — 173.
Lăzărescu, E., *O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeşului*, în SCIA, Artă plastică, XIV (1967), p. 187—199.
Lăzărescu, E., *Biserica mănăstirii Argeşului*, Bucureşti, 1967.
Lăzărescu, E., *Data zidirii Coziei*, în SCIA, IX (1962), p. 107—137.
Lăzărescu, E., *Observaţii asupra bisericii din Hîrteşti*, în SCIA, IX (1962), p. 386—397.
Lăzărescu, E., *Trei manuscrise moldoveneşti de la Muzeul de Artă al* R.P.R., în « Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare », Bucureşti, 1964, p. 541—588.
Lăzărescu E., *Nicodim de la Tismana şi rolul său în cultura veche românească*. I (pînă în 1385), în « Romanoslavica » XI (Istorie), Bucureşti, 1965, p. 237—285.
Lehner, Joseph, *Der byzantinisch-gotische Wölbungsbau in der Moldau, von 15. bis 17. Jahrhundert*, Viena, 1947, (lucrare şapirografiată).
Luţia, O., *Legenda Sf. Ioan cel Nou de la Suceava în frescurile din Voroneţ*, în « Codrul Cosminului », I (1924), p. 279—354.
Lugosianu, O., *Stampe vechi înfăţişînd mănăstirea Curţii de Argeş*, în BCMI, IV (1911), p. 24—28.
Magyarország müemlékei, ed. Forster Gyula, II, Budapesta, 1906, (cuprinde un inventar al monumentelor cu bibliografie).
Marcu, Duiliu şi G. Rusu, *Descoperirea frescei din secolul al XVI-lea de la mănăstirea Tismana*, în « Monumente şi muzee », I, Bucureşti, 1958, p. 41—55.
Marica, Viorica, *Biserica Sf. Mihail din Cluj*, Bucureşti, 1967.
Marx, K. şi F. Engels, *Despre artă şi literatură*, Bucureşti, 1953.
Matei, Mircea, D., *Unele probleme în legătură cu începuturile vieţii orăşeneşti la Suceava*, în SCIV, XI (1960), nr. 1, p. 107—124.
Matei, Mircea, D. şi St. Olteanu, *Noi date cu privire la dezvoltarea meşteşugurilor în Suceava feudală*, în SCIV, XII (1961), nr. 1, p. 121—131.
Matei, Mircea, D., *Contribuţii arheologice la istoria oraşului Suceava*, Bucureşti, 1963.
Mavrodinov, M., *Le trésor protobulgare de Nagyszentmiklos*, în « Archaeologia Hungarica », XXIX, Budapest, 1943.

Mănciulescu, arh. Rodica, *Date noi referitoare la aspectul inițial al Bisericii Domnești din Tîrgoviște, apărute în cursul lucrărilor de restaurare* (1961—1962), în « Sesiunea științifică a Direcției Monumentelor Istorice, ianuarie, 1963 » (volum multiplicat), p. 34—39.

Mătasă, Pr. G., *Cetatea Neamțului*, în « Boabe de grîu », V (1934), nr. 3, p. 142—156.

Melchisedec, Episcop, *Inscripția de la mănăstirea Războieni, Jud. Neamț*, comentată de. . ., în AAR (Mem. ist.), s II, t. VII, (1884—1885), secția a II-a, p. 177—203.

Mihail, I., *Pictura bisericii domnești din Curtea de Argeș*, în BCMI, X—XVI (1917—1923), p. 172—189.

Mihail, I., *Curțile lui Luca Arbore din Șipote-Iași. . .*, în BCMI, XXII, (1929), p. 141.

Miller-Verghy, Margareta, *Modele românești*, București, 1913.

Millet, Gabriel, *Cozia et les églises serbes de la Morava*, în « Mélanges offerts à M. Nicolae Iorga par ses amis de France et des pays de langue française », Paris, 1933, p. 827—856.

Mircea, Ion-Radu, *Relations roumano-serbes au XVI-e siècle*, în Revue des Etudes sud-est européenes », I (1963), p. 377—419.

Mircea, Ion-Radu, *Un sculptor în lemn din secolul al XVI-lea : maistrul Dosoftei*, în SCIA, nr. 1, 1964, p. 95—102.

Mirković, L., *Trkveni umetnicki veg.* Belgrad, 1940.

Möller, I., *Épitészeti emlékek Hunyadi János idejéből*, în Magyarország müemlékei, I, Budapesta, 1905.

Meteș, Ștefan, *Zugravii bisericilor române*, ACMIT, 1926—1928, p. 1—168.

Motogna, V., *Familia nobilă Cînde în documentele veacului al XIV—XVI-lea*, în RI, XII, 1926, p. 68—80.

Musicescu, Maria Ana și M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, Buc., 1958.

Musicescu, M. A., *Broderia din Moldova în veacurile XV—XVIII*, în « Studii asupra tezaurului restituit de URSS », București, 1958, p. 149—171.

Musicescu, M. A., *Date noi cu privire la epitrahilul de la Alexandru cel Bun*, în SCIA, 1, 1958, p. 75—114.

Musicescu, M. A., *O broderie necunoscută din vremea lui Neagœ Basarab*, în SCIA, 2, 1958, p. 35—49.

Musicescu M. A., *Portretul laic brodat în arta medievală românească*, în SCIA, nr. 1, 1962, p. 45—78.

Musicescu, M. A., *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 363—417.

Nastase, Dumitru, *La toiture des anciens monuments d'architecture moldave. Origines, forme et signification stylistique*, în RRHA, t. II (1965), p. 81—94.

Nastase, D., *Biserica mănăstirii Tazlău și locul ei în evoluția stilului moldovenesc*, în SCIA, Artă plastică, 13 (1966), 1, p. 109—118.

Nastase, D., *Despre spațiul funerar în arhitectura moldovenească*, în SCIA, Artă plastică,14 (1967), 2, p. 201—208.

Nastase, D., *Rolul arhitecturii militare și civile în formarea stilului moldovenesc* (în manuscris).

Năsturel, Petre, Ș., *Date noi asupra unor odoare de la mănăstirea Putna*, (Extras din Romanoslavica III (1958), p. 137—157).

Năsturel, P. Ș., *O dveră necunoscută de la Argeș și rostul acelora de la mănăstirile Putna și Slatina*, în SCIA, 2, 1960, p. 198—202.

Năsturel, P. Ș., *Știri istorice noi despre două monumente vechi (Brădet, Strehaia)*, în « Sesiunea Științifică a Direcției Monumentelor Istorice, ianuarie 1963 » (volum multiplicat), p. 23—33.

Nestor, Ion, *Der Stand der Vorgeschichtsforschung in Rumänien*, Frankfurt A. M., 1933.

Nestor, Ion și Eugenia Zaharia, *Săpăturile de la Sărata Monteoru* din 1955, în Materiale și cercetări arheologice, IV, 1957, p. 187—194.

Nestor, Ion, *Contributions archéologiques au problèmes des protoroumains. La civilisation de Dridu*, în « Dacia », N. S., II, 1958, p. 371—382.

Nestor, Ion și Eugenia Zaharia, *Săpăturile de la Dridu*, în « Materiale și cercetări arheologice », VI, 1959, p. 593—607; VII, p. 561—569; VIII, p. 661—665.

Nestor, Ion, *L'Etablissement des Slaves en Roumanie à la lumière de quelques découvertes archéologiques récentes*, în « Dacia », N. S., V, 1961, p. 429—448.

Nestor, Ion, *Les données archéologiques et le problème de la formation du peuple roumain*, în « Revue roumaine d'histoire », III (1964), p. 383—423.

Nestor, Ion, *Epoca lui Ștefan cel Mare în lumina săpăturilor arheologice de la Suceava*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 235—257.

Nicolaescu, Stoica, *Un prețios chivot de la Neagoe Basarab Voevod* 1512—1521, *în Mănăstirea Dionisiu din Sfîntul Munte Athos*, Buc., 1933.

Nicolescu, Corina, *Locuințe domnești în cuprinsul mănăstirilor în veacurile XV—XVII*, în SCIA, I (1954), nr. 3—4, p. 63—82.

Nicolescu, C., *Decorul mănăstirii Neamț în legătură cu ceramica monumentală din Moldova în secolul al XV-lea*, în SCIA, II (1955), nr. 1—2, p. 115—137.

Nicolescu, C., și Florentina Jipescu (Dumitrescu), *Din trecutul mănăstirii Probota*, în SCIA, III (1956), nr. 1—2, p. 292—298.

Nicolescu, C., *Argintăria decorativă și de uz casnic. (Sec. XVI—XVII) din secția de artă feudală a Muzeului de Artă al* R.P.R. în « Studii muzeale », I. 1957, p. 43—52.

Nicolescu, C., *Broderiile din Țara Românească în secolele XIV—XVIII*, în « Studii asupra tezaurului restituit de URSS », București, 1958, p. 117—148.

Nicolescu, C., *Începuturile artei feudale în țara noastră în lumina ultimelor cercetări arheologice*, în SCIA, VI, 1959, nr. 1, p. 47—59.

Nicolescu, C., *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova* în « Omagiu lui G. Oprescu », București, 1961, p. 373—396.

Nicolescu, Corina, *Aspecte ale relațiilor culturale cu Bizanțul la Dunărea de Jos în secolele X—XIV* în SMIM, V. 1962, p. 7—55.

Nicolescu, C., *Arta în epoca lui Ștefan cel Mare*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 259—362.

Odobescu, Al. I., *Note inedite culese în monastirea Caluiulŭ din Judetiulŭ Romanați*, în « Anal. Soc. Acad. Române », Sesiunea anului 1877, To X, Secț. II, « Memorii și notițe », București, 1878, p. 298—324.

Odobescu, Al., *Inscripția lui Ștefan cel Mare de la curțile domnești din Hîrlău*, în « Revista pt. ist. arheolog. și filolog. », I, (1882), p. 178—180.

Odobescu, Al., *Rămășițe antice din județul Dorohoi. Raport*. . . în « Scrieri literare și istorice », București 1887, vol. II, p. 157—232.

Odobescu, Al., *Schiturile și metoașele mănăstirii Bistrița din Vîlcea*, în BCMI, I (1908), p. 101—106.

Onciul, D., I. Bogdan și N. Iorga, *Raport înaintat Academiei Române cu privire la biserica Domnească din Curtea de Argeș*, în BCMI, VIII (1915), p. 141—143.

Oprescu, G., *Arta țărănească la români*, București, 1923.

Scanned with OKEN Scanner

Oprescu, G., *Peasant Art in Roumania*, Londra, 1929.
Oprescu, G., *Bisericile cetăţi ale saşilor din Ardeal*, Bucureşti, 1957.
Orbán, B., *A székelyföld leirása*, I—VI, Pesta, 1868—1873.
Panait, Panait I., M. Turcu, I. Constantinescu, P. Cernovodeanu, *Complexul medieval Tănganu*, Cercetări arheologice, numismatice şi istorice în « Cercetări arheologice în Bucureşti », vol. II, Bucureşti, 1965, p. 239—296.
Panaitescu, P. P., *Inscripţiunile religioase greceşti de la biserica domnească (din Curtea de Argeş)*, în BCMI, X—XVI (1917—1923), p. 161—171.
Panaitescu, P. P., *Fundaţiuni religioase româneşti în Galiţia*, în BCMI, XXII (1929)., p. 1—19.
Panaitescu, P. P., *Mircea cel Bătrîn*, Bucureşti, 1944.
Pascu, Ştefan, *Petru Cercel şi Ţara Românească la sfîrşitul secolului al XVI-lea*, Sibiu, 1944.
Pascu, Şt., *Meşteşugurile din Transilvania pînă în secolul al XVI-lea*, Bucureşti, 1954.
Pârvan, Vasile, *Getica: o protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926.
Pârvan, V., *Dacia — Civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, Bucureşti, 1958.
Petranu, Coriolan, *Die Kunstdenkmäler der Siebenbürger Rumänen im Lichte der bisherigen Forschung*, Cluj, 1927.
Petranu, C., *L'art roumain de Transylvanie*, I, Bucureşti, 1938.
Petranu, C., *Biserica Sf. Nicolae din Braşov şi odoarele ei*, AIIN. X—1945, p. 344—348.
Petrescu, Paul, P. Stahl, A. Dîmboianu, *Arhitectura din Muzeul Satului*, Buc., 1954.
Petrescu, P., P. Stahl. *Ceramica din Hurez*, Bucureşti, 1956.
Petrescu, P., *Portul popular românesc din Transilvania şi Banat*, Bucureşti, 1959.
Petrescu Stelian, *Odoarele de la Neamţu şi Secu*, Bucureşti, 1911.
Plopşor, N., *Tezaurul de la Coveiu-Dolj*, AO. VII—1928, p. 495—509.
Podlacha, W, *Die göttliche Liturgie in der Wandmalerein der bukowinen Klosterkirchen*, (Extras din « Zeitschrift für christliche Kunst », Düsseldorf, 1910).
Podlacha, W., *Abendländische Einflüsse in der Wandmalerei der griechisch- orientalischen Kirchen in der Bukovine*, (Extras din « Zeitschrift für chrisliche Kunst », Düsseldorf, 1911).
Popa, Radu, Mircea, Zdroba, *Şantierul arheologic Cuhea. Un centru voievodal din veacalul al XIV-lea*, Baia Mare, 1966.
Podlacha, W., *Malowidla scienne w cerkwiach Bukowiny*, Lvov, 1912.
Popa, Radu, *Cetatea Neamţului*, Buc., 1963.
Radocsay, Dénes, *A középkori Magyarország falképei*, Budapesta, 1954.
Radocsay, D., *A középkori Magyarország táblaképei*, Budapesta, 1955.
Radocsay, D., *A középkori Magyarország faszobrai*, Budapesta, 1967.
Radojčić, S., *Les maîtres de l'ancienne peinture serbe* (în l. sîrbă), Belgrad, 1955.
Radojčić, S., *Rapports artistiques serbo-roumains de la fin du XIV-e jusqu'à la fin du XVII-e siècle à la lumière des nouvelles découvertes faites en Jougoslavie*, (Extras din « Actes du colloque international de civilisations balkaniques », Sinaia, 1962).
Radojković, Bojana, *Contribution au développement du travail sur métal*, Belgrad, 1953.
Reissenberger, Louis, *Le monastère épiscopal de Kurtea d'Argis en Valachie*. Traduit de l'allemand. . ., Viena, 1867.
Reissenberger, L., *Die evangelische Pfarrkirche A. B. in Hermannstadt*, Sibiu, 1884.

Reissenberger, L., *Die kerzer Abtei*, Sibiu, 1894.

Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare, București, 1958.

Romanescu, Marcel, *Odoarele noastre bisericești*, în « Revista de istorie bisericească », I (1942), p. 31—52.

Romanescu, M., *Argintăria la bănățeni și romînii balcanici în veacurile XVI—XVIII*, București, 1943. (Extras din RIR, XI—XII, (1941—1942). Buc., 1943, p. 95—135).

Romanescu, M., *Tezaurul de la Coveiu*, RIR, XVI, 1946, p. 19—39.

Romstorfer, K. A., *Die Kirchenbauten in der Bukovina*, Vienaw, 1896.

Romstorfer, K. A., *Cetatea Sucevei descrisă pe temeiul propriilor cercetări făcute între 1895 și 1904*, publicată în românește cu o notiță istorică de Alexandru Lapedatu, Buc., 1913.

Roth, Victor, *Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen*, Strassburg, 1905.

Roth, V., *Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen*, Strassburg, 1906.

Roth, V., *Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen*, Strassburg, 1908.

Roth, V., *Az almakeréki templom és mükincsei*, în « Dolgozatok Erdélyi Muzéum », 1912, p. 128—184.

Roth, V., *Beiträge zur Kunstgeschiche Siebenbürgens*, Strassburg, 1914.

Roth, V., *Gótizlésü fabútorok az erdélyi szász templomokban*, în AE, u. f. XXXV, 1915, p. 244—260.

Roth, V., *Siebenbürgische Altäre*, Strassburg, 1916.

Roth, V., *Die kirchlichen Baudenkmäler des Unterwaldes*, Sibiu, 1922.

Roth, V., *Kunstdenkmäler aus den sächsischen Kirchen Siebenbürgens I, Goldschmiedearbeiten*, Sibiu, 1922.

Roth, V., *Die evangelische Kirche A. B. in Mühlbach*, Sebeș, 1922.

Roth, V., Sechs Künstlerbildnisse des 14. Jahrhunderts, ARBSH, XIII—1927, p. 32—53.

Roth, V., *Die klausenburger Bildhauer Martin und Georg*, în « Siebenbürgische Vierteljahrsschrift », 58, 1935, p. 209—216.

Sacerdoțeanu, Aurelian, *Mormîntul de la Argeș și zidirea Bisericii Domnești*, în BCMI, XXVIII (1953), p. 49—57.

Sas-Zaloziecky, Wladimir, *Die byzantinische Bankunst in den Balkanländern und ihre Differenzierung unter abendländischen und islamischen Einwirkungen*, München, 1955.

Săveanu, C., *Biserica de la Tînganu. — Amintirile unui octogenar*, în BCMI, XXII (1929), p. 106—111.
Scurtă istorie a artelor plastice în R.P.R., I, București, 1957.

Slătineanu, Barbu, *Despre teracotele sucevene*, în BCMI, XXX (1937), p. 135—142.

Slătineanu, B., *Ceramica românească*, București, 1938.

Slătineanu, B., P. Petrescu, P. Stahl, *Manual de ceramică populară*, București, 1958.

Slătineanu, B., P. Stahl, P. Petrescu, *Arta populară în R.P.R. Ceramica*, București, 1958.

Smirnov. G. A., *Arheologhiceskie issledovaniia starogo Orheia*, în « Akademia Nauk SSSR, Institut istorii materialnoi kulturî. Kratkie soobșcenia, 56 », Moscova, 1954, p. 24—39.

Smăntănescu, Dan, *Argintării și țesături de la mănăstiri din Bucovina*, în « Artă și tehnică grafică », caietul XII, (1940), p. 53—82.

Stahl, P. H., *Planurile caselor țărănești*, Sibiu, 1958.

Stănculescu, Florea, *Case și gospodării la țară*, București, 1927.

Stănculescu, F., Ad. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl, *Arhitectura populară românească, regiunea Hunedoara*, București, 1956.

Scanned with OKEN Scanner

Stănculescu, F., Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura populară românească, regiunea Dobrogea*, București, 1957.
Stănculescu, F., Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura populară românească, regiunea Ploiești*, București, 1957.
Stănculescu, F., Ad. Gheorghiu, P. Stahl, P. Petrescu, *Arhitectura populară românească, regiunea București*, București, 1958.
Stănculescu, F., Ad. Gheorghiu, P. Petrescu, P. Stahl. *Arhitectura populară românească, regiunea Pitești*, București, 1958.
Stănescu, H., *Meșteri constructori, pietrari și zugravi din timpul lui Ștefan cel Mare*, în SCIA, II (1955), nr. 1—2, p. 361—365.
Stoicescu, Nicolae, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, f. d., 1961.
Stoicescu, N., *Bibliografia monumentelor feudale din Țara Românească*, Craiova, 1966, (extras din « Mitropolia Olteniei »).
Stojanović, Dobrila, *La broderie artistique en Serbie du XIV au XIX siècle* (în limba sîrbă cu rezumat francez), Beograd, 1959.
Szabó, L., *Arpádkori magyar építőművészet*, Budapesta, 1913.
Șerbănescu, Nicolae, *Panaghiarul de la Snagov*, în BOR, LXXX (1962), nr. 5—6, p. 543—576.
Ștefan, Gh. și colaboratorii, *Șantierul arheologic Garvăn-Dinogeția*, în « Materiale și cercetări arheologice », IV, 1957, p. 195—209; V. 1959, p. 565—586; VI, 1959, p. 629—651; VII, p. 583—598; VIII p. 675—692.
Ștefănescu, I. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*. Text și album, Paris, 1928.
Ștefănescu, I. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle. Nouvelles recherches*. Text și album, Paris, 1929.
Ștefănescu, I. D., *Monuments d'Art chrétien trouvés en Roumanie*. Extrait de Byzantion; tome VI, fasc. II (1931), p. 586—593.
Ștefănescu, I. D., *Les portraits de donateurs de l'église de Stănești en Valachie*. Extras din « Monuments et Mémoires » publié par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. XXXI, Paris, 1931.
Ștefănescu, I. D., *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle*, Paris, 1932.
Ștefănescu, I. D., *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938.
Ștefănescu, I. D., *Voiles d'iconostase, tentures de ciboire, aërs, aërs ou voiles de procession*, în « Analecta », I, 1943, p. 99—110.
Ștefănescu, I. D., *Autels, tissus et broderies liturgiques* în « Analecta » II, 1944, p. 103—129.
Ștefănescu, I. D., *Broderiile de stil bizantin și moldovenesc în a doua jumătate a sec. XV*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 479—539.
Ștefulescu, Alexandru, *Mănăstirea Tismana* (Ediția a III-a), București, 1905.
Tafrali, Orest, *Le siège de Constantinople dans les fresques des églises de Bukovine*, în « Mélanges offerts à M. Gustave Schlumberger », II, Paris, 1924, p. 456—461.
Tafrali, O., *Le trésor byzantin et roumain du monastère de Poutna*, Paris, 1925.
Tafrali, O., *Îndrumări culturale*, București, 1927.

Scanned with OKEN Scanner

T a f r a l i, O., *Le monastère de Sucevița et son trésor*, în « Mélanges Charles Diehl », II, Paris, 1930, p. 207—229.
T a n o v i c e a n u , I., *Data zidirii Cetății Albe*, în « Convorbiri literare », XXXV (1901), p. 462—469.
T e o d o r u, R a d a, *Mănăstirea Tismana*, București, 1966.
T e o d o r u, R., *Pridvorul Tismanei*, în SCIA, Artă plastică, XIV, (1967), p. 161—173.
T e o d o r u, D a n. *Tezaurul feudal timpuriu de obiecte de podoabă descoperit la Voinești-Iași*, în « Arheologia Moldovei », I, p. 245—269.
T e o d o r u, H o r i a, *Opera lui G. Balș în lumina descoperirilor recente*, în „Ani" anuar de cultură armeană, 1942/3, București, 1943, p. 20—23.
T e o d o r u, H., *I. D. Ș t e f ă n e s c u, Arta balcanică și arta religioasă a țărilor românești*, (recenzie), în BCMI, XXXVI (1943), p. 124—125.
T h a l g o t t, E. M., *H e r m a n n s t a d t. Die baugeschichtliche Entwicklung einer siebenbürgischen Stadt*, Sibiu, 1933.
T h e o d o r e s c u, D i n u, *Trois étapes dans l'évolution du chapiteau dorique grec à Histria*, în «Dacia», nouvelle série, IX (1965), p. 147—161.
T h e o d o r e s c u, R ă z v a n, *Cîteva observații asupra unor piese de argintărie din veacul al XIV-lea. În jurul unei continuități artistice balcano-dunărene*, în SCIA, Artă plastică, XIV (1967), p. 145—153.
T h e o d o r e s c u, R., *Quelques considérations sur les prémisses et les débuts de l'art médiéval sur le territoire de la Roumanie*, în RRHA, IV (1967), pp. 67—72.
T î r g o v i ș t e a n u l, T i t u s, *Obiecte de artă românească la mănăstirea bulgărească Rilo*, în BCMI, XXII—(1929), p. 143.
T o c i l e s c u, G r., *Raporturi asupra cîtorva mănăstiri, schituri și biserici din țară*, Buc., 1886, în AAR, s. II, t. VIII, p. 151—238.
T o c i l e s c u, G r. G., *Biserica episcopală a mănăstirii Curtea de Argeș*, restaurată... București, (1887).
T o c i l e s c u, G r., *Catalogul Muzeului Național de Antichități din București*, București, 1906.
T r a j a n e s c u, a r h. I o n D., Schitul Stănești (Vîlcea), în BCMI, IV (1911), p. 13—23.
T u d o r, D., *Vase «protobulgare» descoperite în Oltenia*, în SCIV, I, 2, 1950, p. 139—151.
T u r d e a n u, E., *La broderie religieuse en Roumanie. Les épitaphioi moldaves aux XVe et XVIe siècles*, în « Cercetări literare », IV, București, 1941, p. 164—214.
T u r d e a n u, E m i l, *La broderie religieuse en Roumanie. Les étoles du XVe et XVIe siècles*. (Extras din « Buletinul Institutului Român din Sofia, I, 1), Buc., 1941.
T u r d e a n u, E., *Miniatura bulgară și începuturile miniaturii românești*, în Buletinul Institutului român din Sofia. I. București, 1942.
T u r d e a n u, E., *Manuscrise slave din timpul lui Ștefan cel Mare*, în «Cercetări literare», V (1943).
T u r d e a n u, E., *The Oldest Illuminated Moldavian Manuscrit*, în «The Slavonic and East European Review", XXIX (72), Londra, 1951.
T z i g a r a - S a m u r c a ș, A l., *L'Art du peuple roumain*, Geneva, 1925.
T z i g a r a - S a m u r c a ș, A l., Izvoade de crestături ale țăranului român, București, 1928.
U l e a, S o r i n, *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești*, în « Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare », București, 1964, p. 419—461. (Articolul a fost înaintat spre publicare în 1957).

Ulea, S., *Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareş — şi datarea ansamblului de pictură de la Probota*, în SCIA, 1959, 1, p. 61—70.
Ulea, S., *Datarea ansamblului de pictură de la Dobrovăţ*, în SCIA, 2/1962, p. 483—485.
Ulea, S., *Originea şi semnificaţia ideologică a picturii exterioare moldoveneşti*, partea I-a, în SCIA, 1/1963, p. 57—93.
Ulea, S., *Datarea ansamblului de pictură de la Rîşca*, în SCIA, 2/1963, p. 433—437.
Ulea, S., *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Nicolae-Dorohoi*, în SCIA, 1/1964, p. 69—79.
Ulea, S., *Gavril Uric, primul artist român cunoscut*, în SCIA, Artă plastică, 2/1964, p. 235—263.
Ulea, S., *Datarea ansamblului de pictură de la Sf. Gheorghe-Suceava*, în SCIA, Artă plastică, 1/1966, p. 207—231.
Ulea, S., *Pictura exterioară a bisericilor moldoveneşti*. (În curs de apariţie, la Editura Meridiane).
Vătăşianu, Virgil, *Pentru originea arhitecturii moldoveneşti*, în «Junimea Literară», XVI (1927), nr. 5—7, p. 180—191.
Vătăşianu, V., *Bolţile moldoveneşti, originea şi evoluţia lor istorică* în AIIM, p. 415—431.
Vătăşianu, V., *Vechile biserici de piatră româneşti din judeţul Hunedoara*, Cluj, 1930.
Vătăşianu, V., *Castelul Corvinilor din Hunedoara*, în «Boabe de grîu», IV, 1933, p. 420—431.
Vătăşianu, V., *Istoria artei feudale în ţările române*, I, Bucureşti, 1959.
Vătăşianu, V., *Sculpturile corului bisericii sf. Mihail din Cluj*, în «Omagiu lui C. Daicoviciu», Bucureşti, 1960, p. 535—549.
Vătăşianu, V., *Noi amănunte cu privire la la sculptura figurativă romanică de la catedrala din Alba Iulia*, în «Omagiu lui P. Constantinescu-Iaşi», Bucureşti, 1965, p. 631—640.k
Vătăşianu, V., *Eléments de style renaissance dans l'art moldave*, Acte Historice Artium, XIII, fasc. 1—3, Budapesta, 1967, p. 93—98.
Vătăşianu, V., *L'arte bizantine in Romania: i ricami liturgici*, Roma, 1945.
Vătăşianu, V., *Arhitectura şi sculptura romanică în Panonia medievală*, Bucureşti, 1966.
Velescu, O., *Castelul de la Hunedoara*, Buc., 1961.
Voinescu, I., *Monumente de artă ţărănească din România*, Bucureşti, 1921.
Voinescu, Teodora, *Din legăturile artistice ale Ţării Româneşti cu Transilvania. Meşteri şi argintari*, în SCIA, 1956, nr. 1—2, p. 75—97.
Voinescu, T., *Noi identificări de meşteri argintari din Transilvania*, în «Studii muzeale», I, 1957, p. 29—42.
Voinescu, T., *Argintăria în colecţia de artă medievală din tezaur*, în «Studii asupra tezaurului restituit de URSS,» Bucureşti, 1958, p. 57—115.
Voinescu, T., *Portretele lui Ştefan cel Mare în arta epocii sale* în «Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare», Bucureşti, 1964, p. 463—478.
Voinescu, T., *Cea mai veche operă de argintărie din Moldova*, în SCIA, nr. 2, 1964, p. 265—289.
Voinescu, Teodora, *Un chef-d'oeuvre de l'orfévrerie moldave ancienne: La chasse dorée de Saint Jean-le-Nouweau*, în RRHA, II, (1965) pp. 41—52.
Voiţehovski, V. A., *Pamiatniki arhitekturî Moldavii XIV-XVIII vekov*, în «Akademia Nauk SSSR, Institut istorii materialnoi kulturî. Kratkie soobşcenia» 56. Moscova, 1954, p. 40—50.

Scanned with OKEN Scanner

V u i a, R o m u l u s, *Le village roumain de Transylvanie et du Banat*, Buc., 1937.
V u i a, R., *Portul popular al Pădurenilor*, Bucureşti, 1958.
V u i a, R., *Portul popular din ţara Haţegului*, Bucureşti, 1961.
W e r n e r, J o a c h i m, *Slavische Bügelfibeln des 7. Jahrhunderts*, în «Reinecke Festschrift», Mainz, 1950, p. 150—173.
Ž d e r c i u c, Boris, *Tilişca, un sat din marginea Sibiului*, Bucureşti, 1963.
Z d e r c i u c., B., P. Petrescu, T. Bănăţeanu, *Arta populară în România*, Bucureşti 1964.

Lista ilustrațiilor

1. Libotin (Țara Lăpușului). Vedere generală a satului.
2. Fîntîna (Maramureș.) Gospodărie risipită.
3. Fîntîna Mare (sudul Dobrogei). Vedere generală a satului.
4. Agapia (Sub Carpații Moldovei). Casă.
5. Drăgușeni (Podișul central al Moldovei). Casă.
6. Munții Apuseni. Gospodărie cu șură poligonală.
7. Bran (sudul Transilvaniei). Casă cu ocol întărit.
8. Ţicleni—Gorj (Oltenia). Casă.
9. Bărbătești — Vîlcea. (Oltenia). Casă.
10. Abrud (Transilvania). Casă.
11. Băneasa (Dobrogea). Casă.
12. Biserică din ținutul Zalăului.
13. Biserică de lemn din Maramureș.
14. Strei (Hunedoara). Stîlp de mormînt.
15. Cruci pictate din sudul Olteniei.
16. Cimitir din Gorj.
17. Ciumîrna (ținutul Zalăului). Ușa bisericii.
18. Drăgușeni (Moldova centrală). Stîlp de casă.
19. Bălești — Gorj. Stîlpi de casă.
20. Castranova (sudul Olteniei). Interior.
21. Fundul Moldovei (Moldova de Nord). Cuptor.
22. Scoarță oltenească.
23. Cuptor cu cahle smălțuite din Țara Oașului.
24. Marginea — Rădăuți. Ceramică neagră.
25. Icoană pictată pe sticlă. Transilvania.
26. Chiup. Curtea de Argeș.
27. Oboga (sudul Olteniei). Ulcior de nuntă.
28. Țărani din Arbure (Moldova de nord).
29. Pereche de țărani din Țara Hațegului.
30. Pereche de țărani din Țara Oașului.
31. Femei și bărbați din Poiana Sibiului.
32. Ceată de feciori din Drăguș.
33. Tînără nevastă din Pădureni.
34. Bătrîne din Runcu — Gorj.
35. Ruginoasa. Figurină neolitică de terracotta. Cultura Cucuteni.
36. Figurină neolitică de terracotta. Cultura Cucuteni.
37. Figurină neolitică de terracotta. Cultura Gumelnița.
38. Glina. Figurină plată de os. Cultura Gumelnița.
39. Sultana. Figurină neolitică de terracotta. Cultura Gumelnița.

40—41. Cernavodă. Figurine neolitice de terracotta. Cultura Hamangia.

42. Vas de ceramică. Cultura Cucuteni.
43. Vas ceramic cu decor pictat. Cultura Cucuteni A.
44. Vase neolitice. Cucuteni.
45. Vas de aur de la Biia. Epoca bronzului.
46. Phyton de argint. Tezaurul de la Poroina.
47. Coif traco-dacic, de aur, sec IV î.e.n. Tezaurul de la Poiana Coțofenești.
48. Coif traco-dacic, de aur, sec. IV î.e.n. (profil). Tezaurul de la Poiana-Coțofenești
49. Callatis. Mormînt boltit. Sec. III î.e.n.
50. Callatis. Mormînt de incinerație — sec. III î.e.n.
51. Callatis. Statuetă de tip Tanagra.
52. Vas dacic cu decor în relief — sec. II î.e.n.
53. Brățară dacică de argint.
54. Monumentul de la Adamclisi (ruine).
55. Monumentul de la Adamclisi. Reconstituire ipotetică a zonei decorate.
56. Monumentul de la Adamclisi (metopă).

Scanned with OKEN Scanner

57. Stelă de cult romană cu imaginea lui Dionysos.
58. Peştera Adam — Dobrogea. Stelă de cult mitraică.
59. Tomis. Sarcofag roman cu simboluri.
60. Dobrogea. Stelă romană cu Tripla Hecate.
61. Callatis. Stelă funerară romană.
62. Dobrogea. Stelă funerară romană.
63. Dobrogea. Stelă cu cavalerul trac.
64. Tomis. Fortuna şi Pontos.
65. Tomis. Afrodita. Fragment de statuie, sec. I î.e.n.
66. Tomis. Mozaic (fragment).
67. Tomis. Mozaic (fragment).
68. Tomis. Mozaic (fragment). Sec. IV — e.n.
69. Medalion funerar — sculptură romană din Dacia.
70. Callatis. Bazilică. Sec. V—VI e.n.
71. Stelă de cult mitraică din Dacia.
72. Tezaurul de la Pietroasa. Fibule. (Muzeul Național de antichități, Bucureşti).
73. Tezaurul de la Pietroasa. Patera. (Muzeul național de antichități, Bucureşti).
74. Tezaurul de la Pietroasa. Colan. (Muzeul național de antichități, Bucureşti).
75. Vas de lut. Noşlac. (Muzeul de istorie, Cluj).
76. Vase de lut. Socodor. (Muzeul național de antichități, Bucureşti).
77. Cipău. Catarамă de argint. (Muzeul de istorie, Cluj).
78. Gîmbaş. Fibule digitate. (Muzeul de istorie, Cluj).
79. Fundătura. Cataramă de argint.
80. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur. Muzeul de istoria artei, Viena.
81. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur. Muzeul de istoria artei, Viena
82. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur. Muzeul de istoria artei, Viena
83. Tezaurul de la Sînicolaul Mare. Vas de aur. Muzeul de istoria artei, Viena
84. Dridu. Vas de lut. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
85. Satu Nou. Vas de lut. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
86. Dinogeția-Garvăn. Vas de lut. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
87. Histria. Vas de lut. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
88. Dinogeția-Garvăn. Farfurie smălțuită. Muz. nat. de antichit. Bucureşti.
89. Capidava. Cruce relicvar. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
90. Dinogeția-Garvăn. Cruce relicvar. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
91—92. Dinogeția-Garvăn. Piese de podoabă. Muzeul național de antichități, Bucureşti.
93. Basarabi. Sfînt. Desen zgîriat pe peretele de cretă.
94—95. Basarabi. Imagini zoomorfe. Desene zgîriate pe peretele de cretă.
96. Basarabi. Imagini ornamentale. Desene zgîriate pe peretele de cretă.
97. Basarabi. Imagini zgîriate pe peretele de cretă.
98. Ibăneşti. Cruce engolpion. Muzeul de istorie a Moldovei, Iaşi.
99. Trifeşti. Cruce engolpion. Muzeul de istorie a Moldovei, Iaşi.
100. Cheresig. Donjon.
101. Daia. Turn din incinta bisericii evanghelice.
102. Cisnădioara. Fosta biserică Sf. Mihail, vedere dinspre sud.
103. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, ansamblu din exterior.
104. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, interiorul dinspre vest.
105. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, portalul de sud.
106. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, detaliu de la absidiola de nord.
107. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, capiteluri de la stîlpul de nord-vest al corului.
108. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, vedere din nava laterală de sud.
109. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, portalul apusean.
110. Herina. Biserica evanghelică văzută dinspre sud-est.
111. Cisnădioara. Fosta biserică Sf. Mihail, fațada de vest.
112. Şieu — Odorhei. Biserica reformată, portalul de nord.
113. Sîntă Mărie Orlea. Portalul de vest al bisericii reformate.
114. Strei. Biserica ortodoxă, vedere dinspre sud-vest.

Scanned with OKEN Scanner

115. Densuş. Biserica ortodoxă, vedere dinspre sud-est.
116. Densuş. Detaliu din faţada de nord a bisericii ortodoxe.
117. Densuş. Vedere din interiorul bisericii ortodoxe.
118. Gura Sada. Biserica ortodoxă.
119. Cîrţa. Ruina mănăstirii privită din interior.
120. Bistriţa. Corul bisericii ortodoxe (fostă minorită), interior.
121. Rîu de Mori. Ruinele bisericii.
122. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică din faza I Maiestas Domini.
123. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică, Maiestas Domini II.
124. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică. Cei trei magi.
125. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică. Perechea îmbrăţişată.
126. Alba-Iulia. Catedrala romano-catolică. Arhanghelul Mihail.
127. Ocna Sibiului. Biserica reformată, luneta portalului de sud.
128. Hosman. Detaliu de la portalul bisericii.
129. Amulet din Sălacea. Muzeul din Oradea.
130. Cristelniţa din Someşeni. Cluj. Lapidarul Muzeului de istorie.
131. Braşov. Mască din biserica evanghelică din Bartolomeu.
132. Cîrţa. Cheia de boltă din corul fostei biserici cisterciene.
133. Ulcior de bronz, găsit lîngă Chişineu (Arad). Budapesta, Muzeul Naţional.
134. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Vedere de ansamblu.
135. Rucăr. Ruinele cetăţii de la Podul Dîmboviţei.
136. Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri.
137. Mănăstirea Cozia. Biserica. Vedere generală, cu pridvorul adăugat în 1706 — 1707.
138. Mănăstirea Cozia. Biserica. Decoraţia faţadei (detaliu).
139. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Maica Domnului din conca altarului.
140. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. « Deisis ».
141. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Cortul mărturiei (detaliu: partea centrală).
142. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Împărtăşania apostolilor (detaliu: partea centrală).
143. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Arhiereu din hemiciclul altarului.
144. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Adormirea Maicii Domnului.
145. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Schimbarea la faţă.
146. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Prezentarea Fecioarei la templu.
147. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Înmulţirea pîinilor (detaliu).
148. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Înmulţirea pîinilor (detaliu).
149. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Înmulţirea pîinilor (detaliu).
150. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Înmulţirea pîinilor (detaliu).
151. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Înmulţirea pîinilor (detaliu).
152. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Sărutul lui Iuda.
153. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Spălarea picioarelor (detaliu).
154. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Recensămîntul lui Quirinus.
155. Mănăstirea Cozia. Biserica mare (pronaos). Pustnici.
156. Mănăstirea Tismana. Orar. Broderie sec. XIV (detaliu).
157. Mănăstirea Tismana. Orar. Broderie sec. XIV (detaliu).
158. Mănăstirea Tismana. Bederniţă. Sec. XIV.
159. Mănăstirea Cozia. Epitaf.
160. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Lespedea voievodală presupusă a fi a lui Radu I(faţa laterală).
161. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Lespedea funerară voievodală, presupusă a fi a lui Radu I.
162. Curtea de Argeş. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Lespede funerară cu « gisant ». Muzeul de artă, Bucureşti.
163. Mănăstirea Cozia. Biserica mare. Detaliu din ornamentica faţadei. Rozetă ajurată.
164. Mănăstirea Cozia. Biserica mare. Decoraţie sculptată: chenar de fereastră.

Scanned with OKEN Scanner

165. Mănăstirea Cozia. Biserica mare. Decorație sculptată: chenar de fereastră.
166. Mănăstirea Cozia. Biserica mare. Decorație sculptată: chenar de fereastră.
167. Curtea de Argeș. Biserica Sf. Nicolae Domnesc. Paftaua găsită în mormîntul voievodal presupus a fi al lui Radu I. Muzeul de artă, București.
168. Mănăstirea Tismana. Ferecătura tetraevanghelului lui Nicodim. Muzeul de artă, București.
169. Mănăstirea Tismana. Cădelnița. Muzeul de artă, București.
170. Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae. Vedere de ansamblu.
171. Siret. Biserica Sf. Treime. Vedere de ansamblu.
172. Siret. Biserica Sf. Treime. Detaliu de fațadă.
173. Evanghelistul Ioan din Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.
174. Evanghelistul Luca din Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.
175. Evanghelistul Luca din Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.
176. Începutul Evangheliei lui Matei. Tetraevanghelul lui Gavril Uric, 1429.
177. Epitrahil cu portretele lui Alexandru cel Bun și al Doamnei Marina (cca 1427—1431, broderie).
178. Epitaful mitropolitului Macarie (broderie).
179. Epitaful lui Siluan 1437 (broderie). Muzeul de artă din București.
180. Suceava. Biserica Sf. Gheorghe. Racla ferecată a sfîntului Ioan cel Nou (detaliu).
181. Suceava. Biserica Sf. Gheorghe. Racla ferecată a sfîntului Ioan cel Nou (detaliu).
182. Suceava. Biserica Sf. Gheorghe. Racla ferecată a Sf. Ioan cel Nou (detaliu).
183. Ostrovul Mare. Biserica ortodoxă.
184. Prislop. Biserica mănăstirii, vedere dinspre nord-est.
185. Cluj. Corul bisericii Sf. Mihail, după restaurarea recentă.
186. Sibiu. Catedrala evanghelică, vedere din interior spre cor.
187. Cluj. Biserica Sf. Mihail, portalul de pe latura de nord.
188. Sebeș. Corul bisericii evanghelice.
189. Sibiu. Catedrala evanghelică, fațada de sud.
190. Brașov. Biserica Neagră. Vedere dinspre nord.
191. Bran. Castelul.
192. Rîșnov. Cetatea, fortificația porții.
193. Hunedoara. Castelul, vedere spre vest.
194. Sebeș. Consolă din exteriorul bisericii evanghelice.
195. Bistrița. Epitaful unui cavaler, biserica evanghelică.
196. Sf. Gheorghe. Praga.
197. Cluj. Capitel din corul bisericii Sf. Mihail.
198. Pieta (detaliu). Sibiu, Muzeul Brukenthal.
199. Sebeș. Apostol din exteriorul bisericii evanghelice.
200. Brașov. Biserica Neagră, plebanul.
201. Richiș. Portalul bisericii evanghelice.
202. Sîntă Mărie Orlea. Biserica reformată. Nașterea Mariei.
203. Sîntă Mărie Orlea. Biserica reformată. Prezentarea Mariei.
204. Feldioara. Consolă din biserica evanghelică.
205. Ostrovul Mare. Biserica ortodoxă. Maria cu Pruncul.
206. Ghelința. Biserica catolică. Scene din legenda sf. Ladislau și din ciclul patimilor.
207. Ribița. Biserica ortodoxă. Ctitorii.
208. Vlaha. Biserica reformată. Răstignirea.
209. Dîrjiu. Biserica reformată. Convertirea apostolului Pavel.
210. Mălîncrav. Corul bisericii evanghelice.
211. Sf. Egidiu. Strigoniu. Muzeul arhiepiscopal.
212. Meșterul Thomas din Cluj. Răstignirea. Strigoniu. Muzeul arhiepiscopal.
213. Sigiliul orașului Baia Mare.
214. Cristelnița lui Leonhardus. Sibiu. Catedrala evanghelică.
215. Bust-relicviar al regelui Ladislau. Győr, tezaurul catedralei.
216. Mănăstirea Dealului. Biserica.
217. Mănăstirea Dealului. Biserica, (Detaliu din absida sud).
218. Mănăstirea Snagov. Biserica.
219. Mănăstirea Snagov. Biserica. (Stîlpii pronaosului; starea actuală).
220. Mănăstirea Snagov. Biserica (Detaliu din decorația fațadei sud).
221. Curtea de Argeș. Biserica mănăstirii. Vedere dinspre est.

Scanned with OKEN Scanner

222. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. Vedere dinspre sud-vest.
223. Bucureşti. Biserica fostei mănăstiri Mihai Vodă.
224. Mănăstirea Cozia. Bolniţa.
225. Mănăstirea Bucovăţ. Biserica (Acoperişuri şi turla).
226. Căluiu. Biserica fostei mănăstiri (Detaliu din decoraţia faţadei).
227. Căluiu. Biserica fostei mănăstiri. Turla.
228. Comana. Chiliile.
229. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. Tabloul votiv. Muzeul de artă, Bucureşti.
230. Curtea de Argeş. Sfîntul Evstatie. Muzeul de artă, Bucureşti.
231. Curtea de Argeş. Maica Domnului. Muzeul de artă, Bucureşti.
232. Curtea de Argeş. Sf. Ion Botezătorul. Muzeul de artă Bucureşti.
233. Curtea de Argeş. Presupusul portret al cneazului Lazăr.
234. Bistriţa. Sfinţi (naos).
235. Bistriţa. Biserica bolniţei. Portretul lui Barbu Craiovescu.
236. Cozia. Biserica bolniţei. Portretele ctitorilor.
237. Cozia. Biserica bolniţei. Botezul şi Necredinţa lui Toma.
238. Cozia. Biserica bolniţei. Coborîrea de pe cruce.
239. Cozia. Bolniţa. Portretul lui Stroe Spătarul.
240. Tismana. Biserica mănăstirii. Sinaxar.
241. Căluiu. Portretele ctitorilor.
242. Căluiu. Portretele ctitorilor.
243. Tismana. Biserica mănăstirii. Profetul Zaharia.
244. Mănăstirea Govora. Icoană: Maica Domnului de tip « Ilodighitria ». Muzeul de artă, Bucureşti.
245. Mănăstirea Govora. Epitrahil de la Radu cel Mare. Muzeul de artă, Bucureşti.
246. Plîngerea, icoană: sec. XVI. Muzeul de artă, Bucureşti.
247. Mănăstirea Bistriţa. Epitrahil. 1521. Detaliu. Muzeul de artă, Bucureşti.
248. Epitrahilul de la Xenofon. Detaliu cu portretele lui Neagoe Basarab şi ale membrilor familiei sale.
249. Dveră de la Preda Buzescu. Schitul Stăneşti.
250. Mănăstirea Dealu. Stemă.
251. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. Lespedea de pe mormîntul lui Neagoe Basarab.
252. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. Lespedea de pe mormîntul lui Radu de la Afumaţi.
253. Vieroşi. Biserica fostei mănăstiri. Lespedea de pe mormîntul lui Albu Golescu.
254. Vieroşi. Biserica fostei mănăstiri. Lespedea de pe mormîntul Irinei, soţia lui Albu Golescu.
255. Mănăstirea Tismana. Chenarul uşii de intrare.
256. Mănăstirea Snagov. Uşile paraclisului dispărut. 1453. Muzeul de artă, Bucureşti.
257. Mănăstirea Cotmeana. Uşi sculptate în lemn, sec. XVI. Muzeul de artă, Bucureşti.
258. Crucea lui Vintilă Vodă. Muzeul de artă, Bucureşti.
259. Mănăstirea Bistriţa. Cădelniţă. Muzeul de artă, Bucureşti.
260. Mănăstirea Snagov. Panaghiar (exterior). Muzeul de artă, Bucureşti.
261. Mănăstirea Snagov. Panaghiar (interior). Muzeul de artă, Bucureşti.
262. Taler domnesc de la Neagoe Basarab 1514. Muzeul de artă, Bucureşti.
263. Mănăstirea Tismana. Pahar. Muzeul de artă, Bucureşti.
264. Mănăstirea Bistriţa. Căţuie. Muzeul de artă, Bucureşti.
265. Biserica Sfîntul Nicolae din Scheii Braşovului. Ferecătura dăruită de boierii din Oliboieşti. Portretele de ctitori.
266. Cetatea Neamţului. Vedere exterioară.
267. Placă de sobă cu stema Moldovei.
268. Placă de sobă şi de perete cu motive figurative.
269. Biserica Bălineşti. Vedere sud-vest.
270. Putna. Turnul tezaurului
271. Biserica Bălineşti. Bolta pridvorului.
272. Biserica Pătrăuţi. Vedere de ansamblu.
273. Voroneţ. Vedere de ansamblu.
274. Voroneţ. Portal.
275. Biserica Sf. Gheorghe, Hîrlău. Vedere de ansamblu.
276. Discuri smălţuite cu motive figurative.
277. Biserica Sf. Ion. Piatra. Vedere de ansamblu.
278. Biserica din Borzeşti. Vedere est (absida).

Scanned with OKEN Scanner

279. Mănăstirea Neamț. Vedere generală.
280. Arbure. Vedere de ansamblu.
281. Biserica Sf. Niculae. Dorohoi. Detaliu de fațadă cu fereastră.
282. Mănăstirea Dobrovăț. Fațadă.
283. Mănăstirea Probota. Vedere de ansamblu.
284. Mănăstirea Probota. Casa domnească cu turnul clopotniță.
285. Mănăstirea Probota. Biserica. Fațadă sud.
286. Biserica Moldovița. Vedere de ansamblu.
287. Biserica Sf. Gheorghe. Suceava. Fațadă sud.
288. Suceava. Biserica Sf. Dumitru.
289. Pîrhăuți. Biserica.
290. Homor. Biserica. Vedere dinspre sud-vest.
291. Mănăstirea Slatina. Biserica. Vedere sud-est.
292. Dolhești. Figură de profet, pronaos.
293. Dolhești. Evanghelistul Luca, pronaos.
294. Biserica din Lujeni. Sfînt (nave).
295. Voroneț. Cap de apostol din Spălarea picioarelor, altar.
296. Pătrăuți. Plîngerea, naos.
297. Pătrăuți. Cavalcada împăratului Constantin, pronaos.
298. Voroneț. Spălarea picioarelor, altar.
299. Voroneț. Împărtășania cu vin, altar (fragment).
300. Voroneț. Împărtășania cu vin, altar.
301. Voroneț. Sf. Teodor, naos.
302. Voroneț. Rugăciunea de pe munte, naos.
303. Sf. Ilie. Drumul spre Golgota, naos.
304. Bălinești. Sinaxă de îngeri, pronaos.
305. Bălinești. Portretul logofătului Tăutul, din tabloul votiv, naos.
306. Bălinești. Capul lui Isus, din tabloul votiv, naos.
307. Bălinești. Sf. Nicolae, pronaos.
308. Bălinești. Personaj din Corăbierii salvați, pronaos.
309. Bălinești. Personaj din Corăbierii salvați. Detaliu.
310. Bălinești. Punerea în mormînt, naos.
311. Popăuți. Isus înaintea arhiereilor, naos.
312. Popăuți. Prinderea lui Isus, naos.
313. Dorohoi. Biserica Sf. Nicolae. Sfinții Lup și Nistor, naos. (Figurile repictate în sec. XIX).
314. Dobrovăț. Friza Patimilor, detaliu, naos, peretele vest.
315. Dobrovăț. Doi călugări, camera mormintelor.
316. Dobrovăț. Răstignirea, naos.
317. Dobrovăț. Biserică moldovenească. Detaliu din Minunea Sf. Atanasie, pronaos.
318. Dobrovăț. Sfîntul Ilie, camera mormintelor.
319. Suceava. Biserica Sf. Gheorghe. Ștefăniță.
320. Hîrlău. Biserica Sf. Gheorghe. Împărtășirea cu vin, altar.
321. Hîrlău. Biserica Sf. Gheorghe. Sfîntul Nistor, naos.
322. Hîrlău. Biserica Sf. Gheorghe. Isus înaintea arhiereilor, naos.
323. Hîrlău. Biserica Sf. Gheorghe. Iosif din Arimateea înaintea lui Pilat, naos.
324. Probota. Fecioara din Rugăciune, naos.
325. Probota. Sfînt militar, naos.
326. Suceava. Biserica Sf. Gheorghe. Sfinții Gheorghe și Dimitrie, naos.
327. Homor. Portretele Elenei și al lui Ștefan Rareș. Detaliu din tabloul votiv, naos.
328. Homor. Drumul Crucii, naos.
329. Moldovița. Plîngerea, naos.
330. Moldovița. Lepădarea lui Petru, naos.
331. Pîrhăuți. Sfîntă muceniță, pronaos.
332. Pîrhăuți. Sfîntă muceniță, pronaos.
333. Coșula. Sfinții Teodori, naos.
334. Arbure. Tabloul funerar, detaliu, pronaos.
335. Homor. Acatistul și Asediul Constantinopolului, fațada de sud.
336. Homor. Magii călări. Detaliu din Acatist.
337. Moldovița. Magii călări. Detaliu din Acatist, fațada sud.
338. Moldovița. Asediul Constantinopolului, detaliu, fațada sud.
339. Arbure. Acatistul și Asediul Constantinopolului. Fațada sud.
340. Arbure. Acatistul, detaliu, fațada sud.
341. Arbure. Scenă din viața sfîntului Nichita. fațada vest.
342. Arbure. Apostolul Marcu, absida altarului.
343. Voroneț. Judecata de apoi, fațada vest.
344. Voroneț. Turcii din Judecata de apoi, fațada vest.
345. Voroneț. Arborele lui Jeseu, fațada sud.
346. Voroneț. Absida de est.
347. Voroneț. Decorația din jurul intrării, fațada sud.

348. Voroneț. Portretul mitropolitului Grigorie Roșca, fațada sud.
349. Voroneț. Filozof antic, fațada sud.
350. Voroneț. Ornament, fațada sud.
351. Rîșca. Scara lui Ioan Sinaitul, fațada sud.
352. Tetraevanghelul lui Spiridon. 1502. Evanghelistul Luca.
353. Tetraevanghelul lui Paladie, 1488. Frontispiciu la evanghelia lui Matei.
354. Tetraevanghelul lui Paladie, 1488. Frontispiciu la evanghelia lui Ioan.
355. Mănăstirea Putna. Tezaur. Epitrahilul cu «sărbători». 1480.
356. Mănăstirea Putna. Acoperămîntul mormîntului Mariei de Mangop. 1477.
357. Mănăstirea Moldovița. Aer. 1494.
358. Mănăstirea Dobrovăț. Epitaf. Muzeul de artă din București.
359. Mănăstirea Putna. Dveră. Adormirea Maicii Domnului, 1485.
360. Mănăstirea Putna. Dveră. Buna Vestire.
361. Mănăstirea Putna. Dveră. Răstignirea. 1500.
362. Mănăstirea Dobrovăț. Epitrahil. Muzeul de artă din București.
363. Mănăstirea Putna. Dveră. Adormirea Maicii Domnului, 1510 (dăruită de Bogdan, fiul lui Ștefan cel Mare).
364. Mănăstirea Putna. Epitaf. 1516.
365. Mănăstirea Putna. Dveră. Detaliu.
366. Mănăstirea Slatina. Epitaf. Muzeul de artă, București.
367. Rădăuți. Piatră de mormînt pusă de Ștefan cel Mare.
368. Bacău. Piatră de mormînt.
369. Putna. Piatra de pe mormîntul Mariei Voichița.
370. Putna. Piatra de pe mormîntul lui Ștefan cel Mare.
371. Putna. Stemă.
372. Suceava. Stemă.
373. Probota. Stemă.
374. Bistrița. Stemă.
375. Tazlău. Ușă. 1596.
376. Moldovița. Jilț. Biserica mănăstirii.
377. Moldovița. Jilț. Detaliu.
378. Probota. Jilț. Muzeul de artă din București.
379. Voroneț. Jilț. Biserica mănăstirii Voroneț.
380. Moldovița. Iconostas, detaliu.
381. Homor. Iconostas, detaliu din arhitravă.
382. Mănăstirea Homor. Ferecătură de tetraevanghel. Muzeul mănăstirii Putna.
383. Mănăstirea Homor. Ferecătură de tetraevanghel. Muzeul mănăstirii Putna.
384. Mănăstirea Neamț. Panaghiar dăruit de Ștefan cel Mare. 1502. Muzeul de artă, București.
385. Mănăstirea Putna. Cădelnița de la Ștefan cel Mare. 1470. Muzeul mănăstirii Putna.
386. Mănăstirea Putna. Ripidă dăruită de Ștefan cel Mare. 1497. Muzeul mănăstirii Putna.
387. Mănăstirea Voroneț. Ferecătură de tetraevanghel. 1557. Muzeul mănăstirii Dragomirna.
388. Mănăstirea Agapia. Panaghiar.
389. Blidul dăruit de Alexandru Lăpușneanu. 1567. Muzeul mănăstirii Putna.
390. Mănăstirea Putna. Cristelnița dăruită de Alexandru Lăpușneanu. 1567. Muzeul mănăstirii Putna.
391. Ferecătura tetraevanghelului de la Grigorie Ferie. 1553. Muzeul de artă, București.
392. Mănăstirea Slatina. Cruce ferecată dăruită de Alexandru Lăpușneanu. 1561. Muzeul de artă, București.
393. Hunedoara. Biserica Sf. Nicolae, vedere dinspre nord.
394. Feleac. Biserica ortodoxă.
395. Vad. Biserica fostei mănăstiri.
396. Cluj. Interiorul fostei biserici minorite, acum reformată.
397. Cluj. Fosta biserică minorită, acum reformată, fațada de sud cu foișorul și fundațiile mănăstirii.
398. Cluj. Fosta mănăstire dominicană. Sala capitulară.
399. Cluj. Fosta mănăstire dominicană. Refectoriul.
400. Ocna Sibiului. Fațada de sud a vechii biserici ortodoxe.
401. Cristurul Secuiesc. Corul bisericii unitariene.
402. Șura Mică. Biserica evanghelică. Bolta navei centrale.
403. Coșeiu. Portalul bisericii reformate.
404. Mojna. Ușa sacristiei de la biserica evanghelică.
405. Aiud. Portal astupat de la biserica din cetate.

406. Biertan. Uşa sacristiei de la biserica evanghelică.
407. Bistriţa. Case cu arcade.
408. Buzd. Biserica fortificată.
409. Cluj. Fortificaţia oraşului.
410. Alba Iulia. Catedrala romano-catolică, capela Lázó, coronamentul portalului interior.
411. Alba Iulia. Catedrala romano-catolică, faţada Lázó.
412. Cisnădioara. Biserica fortificată.
413. Vinţul de Jos. Fereastră de la castel.
414. Vinţul de Jos. Faţada castelului.
415. Bistriţa. Faţada bisericii evanghelice.
416. Gherla. Poarta fostului castel.
417. Stema moldovenească de la castelul din Ciceu. Dej.
418. Castelul din Criş, vedere din curte.
419. Cluj. Fereastră de la casa lui Adrianus Wolphard. Lapidarul Muzeului de istorie, Cluj.
420. Cluj. Uşă de la casa Wolphard.
421. Castelul din Mănăstirea, faţada spre curte.
422. Braşov. Poarta Ecaterina.
423. Bistriţa. Casa argintarului, acum muzeu.
424. Capacul sarcofagului presupus al lui Ladislau.
425. Biertan. Amvonul din biserica evanghelică. Profeţia lui Simion.
426. Epitaful lui G. Hecht, Sibiu — ferula catedralei evanghelice.
427. Biertan. Amvonul din biserica evanghelică.
428. Epitaful episcopului Sigismund Thurzó, catedrala romano-catolică, Oradea.
429. Prislop. Epitaful Zamfirei, biserica ortodoxă.
430. Alba Iulia. Sarcofagul lui Ioan Sigismund, catedrala romano-catolică.
431. Alba Iulia. Sarcofagul presupus al lui Iancu de Hunedoara, catedrala romano-catolică.
432. Sibiu. Epitaful lui Petru Haller, ferula catedralei evanghelice.
433. Alba Iulia. Catedrala romano-catolică. Poartă de la capela Lázó.
434. Cluj. Uşa sacristiei din biserica Sf. Mihail.
435. Braşov. Icoană din biserica Sf. Nicolae din Schei.
436. Sîntă Mărie Orlea. Figură de evanghelist din altarul bisericii reformate.
437. Zlatna. Biserica ortodoxă. Răstignirea.
438. Densuş. Biserica ortodoxă, friză cu figuri de sfinţi.
439. Sighişoara. Picturi murale din biserica evanghelică de pe deal.
440. Goganvarolea. Tavan casetat din biserica reformată, Muzeul Naţional Budapesta.
441. Sebeş. Închinarea magilor, relief din altarul bisericii evanghelice.
442. Sibiu. Scenă cu apariţia lui Isus, predelă atribuită lui Vincencius Cibiensis, Muzeul Brukenthal.
443. Cluj. Crucifix de lemn din fosta biserică franciscană.
444. Bistriţa. Strane lucrate de Johannes Begler, biserica evanghelică.
445. Oradea. Cristelniţa lui Johannes Fiorentinus, Muzeul regional.
446. Cluj. Tabernacol din Cueşd. Lapidarul Muzeului de istorie.
447. Căniţă liturgică, Muzeul Naţional Budapesta.
448. Dealul Frumos. Potir din biserica evanghelică.
449. Strigoniu. Potirul lui Benedict de Juc. Tezaurul catedralei.
450. Sibiu. Miniatură din codicele Altemberger, Muzeul Brukenthal.
451. Cluj. Frontispiciu al Liturghierului din Feleac, scris de Ghervasie din Putna, Biblioteca Academiei.
452. Ferecătura evangheliarului din Feleac. Biblioteca Academiei.
453. Sibiu. Casulă din fosta biserică Sf. Maria, Muzeul Brukenthal.

Lista desenelor din text:

Turnu Severin. Bisericuța din grădina publică. Plan (după N. Ghika-Budești) ..... p. 106
Turnu Severin. Bisericuța din grădina liceului. Plan (după N. Ghika-Budești) ..... p. 107
Curtea de Argeș. Biserica Sîn Nicoară. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 109
Cîmpulung. Biserica de pe locul actualei mănăstiri Negru-Vodă. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 109
Hunedoara. Castrul. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 120
Feldioara. Cetatea Cavalerilor teutoni. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 120
Cisnădioara. Fosta biserică Sf. Mihail. Plan p. 123
Alba Iulia. Catedrala. Plan .... p. 125
Densuș. Biserica ortodoxă. Plan ...... p. 128
Gurasada. Biserica ortodoxă. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 129
Cirța. Mănăstirea cisterciană. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 131
Curtea de Argeș. Biserica Domnească. Perspectivă axonometrică (arh. Christian Moisescu) .... p. 152
Tîrgoviște. Biserica fostei mitropolii. Plan și fațada sudică (arh. G. Sterian) ..... p. 155
Biserica Vodița II. Plan (după B.C.M.I. și prof. V. Vătășianu) .... p. 156
Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 156
Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri. Secțiune longitudinală (după N. Ghika-Budești) p. 158
Cozia. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după releveele D.M.I. și Institutului de Arhitectură) .... p. 158
Cozia. Biserica fostei mănăstiri. Secțiune longitudinală (după releveele D.M.I. și Institutului de Arhitectură) .... p. 160
Brădetu. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după releveul D.M.I.) .... p. 161
Suceava. Cetatea de la Șcheia. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 181
Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae. Secțiune longitudinală și plan (după prof. Gr. Ionescu) p. 182
Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae, reprezentată în tabloul votiv .... p. 183
Siret. Biserica Sfînta Treime. Secțiune longitudinală și plan (după prof. Gr. Ionescu) p. 186
Moldovița Veche. Ruina bisericii. Plan (după Gh. I. Cantacuzino) .... p. 188
Prislop. Biserica. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 203
Bîrsău. Biserica ortodoxă. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 203
Sibiu. Biserica evanghelică. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 205
Cluj. Catedrala Sf. Mihail. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 207
Tîrgoviște. Biserica mănăstirii Dealului. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) .... p. 240
Snagov. Biserica mănăstirii. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) ..... p. 243
Curtea de Argeș. Biserica mănăstirii. Plan (după Reissenberger) .... p. 245
Bistrița. Bisericuța bolniței. Plan și fațada nord. Reconstituire după tabloul ctitoricesc de arh. Eugen Vasiliu .... p. 247
Tismana. Biserica mănăstirii. Plan (după Rada Teodoru) .... p. 250
Călimănești. Biserica schitului Ostrov. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) .... p. 251
Stănești. Biserica fostului schit. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 252
Valea. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 252
Cozia. Biserica bolniței. Plan (după Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) ..... p. 254
Căluiu. Biserica fostei mănăstiri. Plan p. 254
Tutana. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 256
Bucovăț. Biserica mănăstirii. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) ..... p. 256
București. Biserica fostei mănăstiri Mărcuța. Plan (după prof. Gr. Ionescu) ..... p. 257
București. Biserica fostei mănăstiri Mihai Vodă. Plan (după prof. Gr. Ionescu) ..... p. 260
Cobia. Biserica fostei mănăstiri. Plan (arh. Chr. Moisescu) .... p. 260
Tîrgoviște. Biserica Domnească. Plan (arh. Christian Moisescu) .... p. 261
Suceava. Cetatea de scaun. Plan (după prof. Gr. Ionescu) .... p. 294
Cetatea Albă. Plan (după Al. Lapedatu) p. 295

Scanned with OKEN Scanner

Lista desenelor din text:

Turnu Severin. Bisericuța din grădina publică. Plan (după N. Ghika-Budești) ...... p. 106
Turnu Severin. Bisericuța din grădina liceului. Plan (după N. Ghika-Budești) ...... p. 107
Curtea de Argeș. Biserica Sîn Nicoară. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 109
Cîmpulung. Biserica de pe locul actualei mănăstiri Negru-Vodă. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 109
Hunedoara. Castrul. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 120
Feldioara. Cetatea Cavalerilor teutoni. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 120
Cisnădioara. Fosta biserică Sf. Mihail. Plan p. 123
Alba Iulia. Catedrala. Plan .... p. 125
Densuș. Biserica ortodoxă. Plan ...... p. 128
Gurasada. Biserica ortodoxă. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 129
Cîrța. Mănăstirea cisterciană. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 131
Curtea de Argeș. Biserica Domnească. Perspectivă axonometrică (arh. Christian Moisescu) .... p. 152
Tîrgoviște. Biserica fostei mitropolii. Plan și fațada sudică (arh. G. Sterian) ...... p. 155
Biserica Vodița II. Plan (după B.C.M.I. și prof. V. Vătășianu) .... p. 156
Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 156
Cotmeana. Biserica fostei mănăstiri. Secțiune longitudinală (după N. Ghika-Budești) p. 158
Cozia. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după releveele D.M.I. și Institutului de Arhitectură) .... p. 158
Cozia. Biserica fostei mănăstiri. Secțiune longitudinală (după releveele D.M.I. și Institutului de Arhitectură) .... p. 160
Brădetu. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după releveul D.M.I.) .... p. 161
Suceava. Cetatea de la Șcheia. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 181
Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae. Secțiune longitudinală și plan (după prof. Gr. Ionescu) p. 182
Rădăuți. Biserica Sf. Nicolae, reprezentată în tabloul votiv .... p. 183
Siret. Biserica Sfînta Treime. Secțiune longitudinală și plan (după prof. Gr. Ionescu) p. 186
Moldovița Veche. Ruina bisericii. Plan (după Gh. I. Cantacuzino) .... p. 188
Prislop. Biserica. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 203
Bîrsău. Biserica ortodoxă. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 203
Sibiu. Biserica evanghelică. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 205
Cluj. Catedrala Sf. Mihail. Plan (după prof. V. Vătășianu) .... p. 207
Tîrgoviște. Biserica mănăstirii Dealului. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) .... p. 240
Snagov. Biserica mănăstirii. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) ...... p. 243
Curtea de Argeș. Biserica mănăstirii. Plan (după Reissenberger) .... p. 245
Bistrița. Bisericuța bolniței. Plan și fațada nord. Reconstituire după tabloul ctitoricesc de arh. Eugen Vasiliu .... p. 247
Tismana. Biserica mănăstirii. Plan (după Rada Teodoru) .... p. 250
Călimănești. Biserica schitului Ostrov. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu) .... p. 251
Stănești. Biserica fostului schit. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 252
Valea. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 252
Cozia. Biserica bolniței. Plan (după Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu)...... p. 254
Căluiu. Biserica fostei mănăstiri. Plan p. 254
Tutana. Biserica fostei mănăstiri. Plan (după N. Ghika-Budești) .... p. 256
Bucovăț. Biserica mănăstirii. Plan (după N. Ghika-Budești și prof. Gr. Ionescu)...... p. 256
București. Biserica fostei mănăstiri Mărcuța. Plan (după prof. Gr. Ionescu)...... p. 257
București. Biserica fostei mănăstiri Mihai Vodă. Plan (după prof. Gr. Ionescu)...... p. 260
Cobia. Biserica fostei mănăstiri. Plan (arh. Chr. Moisescu) .... p. 260
Tîrgoviște. Biserica Domnească. Plan (arh. Christian Moisescu) .... p. 261
Suceava. Cetatea de scaun. Plan (după prof. Gr. Ionescu) .... p. 294
Cetatea Albă. Plan (după Al. Lapedatu) p. 295

Cetatea Neamțului. Plan (după releveul D.M.I.) .... p. 296
Suceava. Cetatea de scaun. Ancadrament de ușă (fragment) .... p. 298
Suceava. Cetatea de scaun. Ancadrament de fereastră (fragment) .... p. 299
Suceava. Cetatea de scaun. Ancadrament de fereastră .... p. 299
Putna. Turnul tezaurului. Secțiune și plan (după G. Balș) .... p. 301
Putna. Turnul tezaurului. Fereastră și detaliu de nervură .... p. 302
Piatra. Turnul clopotniță al bisericii Sf. Ioan, reprezentat fără adaosurile moderne (după prof. Gr. Ionescu, cu modificări).. p. 304
Dolheștii Mari. Biserica. Secțiune longitudinală și plan (după G. Balș, cu modificări) p. 305
Bălinești. Biserica. Secțiune longitudinală și plan (după G. Balș) .... p. 307
Pătrăuți. Biserica. Plan (după G. Balș) p. 308
Milișăuți. Biserica. Secțiune longitudinală (după G. Balș) .... p. 309
Bolți moldovenești .... p. 310
Sf. Ilie lîngă Suceava. Biserica. Plan (după prof. Gr. Ionescu) .... p. 310
Biserici reprezentate în tablouri votive: Voroneț. Sf. Ilie lîngă Suceava............. p. 312
Sucevița. Arbure .... p. 313
Voroneț. Turla bisericii. Elevație, plan și perspectiva volumelor .... p. 314
Sf. Ilie lîngă Suceava. Turla bisericii. Elevație, plan și perspectiva volumelor...... p. 315
Pătrăuți. Biserica. Fereastră .... p. 316
Cadru de ușă interioară la bisericile moldovenești. Epoca lui Ștefan cel Mare (după prof. Gr. Ionescu) .... p. 317
Vaslui. Biserica Sf. Ioan. Plan (după G. Balș) .... p. 319
Hîrlău. Biserica Sf. Gheorghe. Secțiune longitudinală și plan (după prof. Gr. Ionescu, cu modificări) .... p. 321
Hîrlău. Biserica Sf. Gheorghe. Bolta pronaosului (după prof. Gr. Ionescu) .... p. 322
Tazlău. Biserica. Detaliu de fațadă, cu decorație pictată în jurul intrării pronaosului (după Ioana Grigorescu și N. Diaconu)........ p. 325
Borzești. Biserica. Plan (după G. Balș) p. 327
Războieni. Biserica. Plan (după G. Balș) p. 327
Piatra. Biserica Sf. Ioan. Secțiune longitudinală perspectivă (după prof. Gr. Ionescu) p.328
Mănăstirea Neamț. Biserica Înălțării. Secțiune longitudinală și plan (după prof. Gr. Ionescu, cu modificări) .... p. 330
Arbure. Biserica. Secțiune longitudinală și plan (după releveul D.M.I.) .... p. 334
Dobrovăț. Biserica. Plan (după G. Balș) p. 334
Reuseni. Ancadramentul ușii interioare (după Romstorfer) .... p. 335
Mănăstirea Probota. Plan de ansamblu (după G. Balș) .... p. 337
Mănăstirea Moldovița. Plan de ansamblu (după G. Balș) .... p. 337
Mănăstirea Probota. Biserica. Secțiune longitudinală perspectivă (după prof. Gr. Ionescu) .... p. 340
Homor. Biserica. Secțiune longitudinală (după G. Balș) .... p. 341
Mănăstirea Bistrița. Biserica. Plan (după G. Balș) .... p. 343
Zăharești. Biserica. Secțiune longitudinală și plan (după G. Balș, cu modificări)........ p. 345
Mănăstirea Slatina. Biserica. Plan (după G. Balș) .... p. 346
Mănăstirea Sucevița. Biserica. Plan (după G. Balș) .... p. 346
Voroneț. Scene sculptate pe jilț .... p. 395
Homor. Ornamente sculptate pe straul p. 396
Hunedoara. Biserica Sf. Nicolae. Plan.. p. 406
Țigău. Biserica reformată. Plan...... p. 409

La capitolele privitoare la arhitectura din Țara Românească și Moldova, desenele au fost executate, pentru prima de arh. Christian Moisescu, iar pentru cea de-a doua de Doru Ciocos. La aceste capitole, acolo unde nu se menționează sursa, releveele sînt originale.

Scanned with OKEN Scanner

Sumar

Prefața 5
Introducere 7
Arta populară (Paul Petrescu) 11

1

Arta pe teritorul R âniei din cele mai vechi timpuri pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea

1. *Arta pe teritoriul României din cele mai vechi timpuri pînă la mijlocul secolului al VI-lea* (Radu Florescu) 49
2. *Arta pe teritoriul României de la mijlocul secolului al VI-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIV-lea* (Răzvan Theodorescu și Radu Florescu) 91
3. *Arta în Transilvania în secolele XI—XIII* (Prof. Virgil Vătășianu) 115

2

Arta pe teritoriul României din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea

1. *Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea* (Emil Lăzărescu, Maria-Ana Musicescu, Teodora Voinescu) 139
Introducere: Emil Lăzărescu 141
Arhitectura: Emil Lăzărescu (decorația sculptată: Maria-Ana Musicescu) 146
Pictura: Maria-Ana Musicescu 162
Broderia: Maria-Ana Musicescu 167
Manuscrisul: Maria-Ana Musicescu și Emil Lăzărescu 169
Sculptura pietrelor de mormînt: Maria-Ana Musicescu 170
Argintăria: Teodora Voinescu 172

Scanned with OKEN Scanner

2. *Arta în Moldova din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea* (Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Sorin Ulea, Teodora Voinescu) 175
Introducere: Sorin Ulea 177
Arhitectura: Dumitru Năstase 180
Pictura și manuscrisul: Sorin Ulea 189
Broderia: Maria-Ana Musicescu 194
Argintăria: Teodora Voinescu 196
3. *Arta în Transilvania din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea* (Prof. Virgil Vătășianu) 199

3

Arta pe teritoriul României de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea

1. *Arta în Țara Românească de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea* (Florentina Dumitrescu, Emil Lăzărescu, Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Teodora Voinescu) 225
Introducere: Emil Lăzărescu 227
Arhitectura: Emil Lăzărescu (decorația sculptată: Maria-Ana Musicescu) 236
Pictura: Maria-Ana Musicescu 262
Pictura de icoane: Dumitru Năstase 271
Manuscrisul și artele grafice: Maria-Ana Musicescu și Emil Lăzărescu 274
Broderia: Maria-Ana Musicescu 277
Sculptura în piatră: Maria-Ana Musicescu 281
Sculptura în lemn: Florentina Dumitrescu 283
Argintăria: Teodora Voinescu 285
2. *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea* (Florentina Dumitrescu, Maria-Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Sorin Ulea, Teodora Voinescu) 289
Introducere: Sorin Ulea 291
Arhitectura: Dumitru Năstase 293
Pictura: Sorin Ulea 348
Pictura exterioară: Sorin Ulea 366
Broderia: Maria-Ana Musicescu 382
Sculptura în piatră: Maria-Ana Musicescu 390
Sculptura în lemn: Florentina Dumitrescu 394
Argintăria: Teodora Voinescu 398
3. *Arta în Transilvania de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea* (Prof. Virgil Vătășianu) 403
Arhitectura 406

Scanned with OKEN Scanner

Sculptura 418
Pictura 421
Altare poliptice 423
Arte aplicate 425

Abrevieri 429
Bibliografie 431
Lista ilustrațiilor 449
Scanned with OKEN Scanner

Redactor: VASILE FLOREA
Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Dat la cules 09.06.1967. Bun de tipar 28.09.1968. Apărut 1968. Tiraj 10.000+150 ex. legate 1/1 pînză. Hîrtie offset cu cîrpe de 80 g/m². Ft. 8/540×840. Coli ed. 79,10. Coli de tipar 57,5. Com. 2589. Planșe tiefdruck 184. A. nr. 2069. C.Z. pentru bibliotecile mari 7(09) (R).C.Z. pentru bibliotecile mici 7 (09) (R)

Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică »
Calea Șerban Vodă, 133. București.
Republica Socialistă România.
Comanda nr. 249

Scanned with OKEN Scanner

*

Prezentul volum începe cu un capitol lămuritor despre arta populară, continuă cu primele manifestări artistice din comuna primitivă, apoi cu vestigiile artei antice și sfîrșește cu prestigioasele monumente feudale din pragul secolului al XVII-lea.

Un bogat material ilustrativ format din 453 de reproduceri și 90 desene în text îi întregește conținutul.

*

Pe casetă:

Voroneț. Mitropolitul Grigorie Roșca (detaliu)

Supracoperta:

Moldovița. Judecata de apoi (detaliu)

Arbore. Magii călări
Moldovița. Sf. Gheorghe

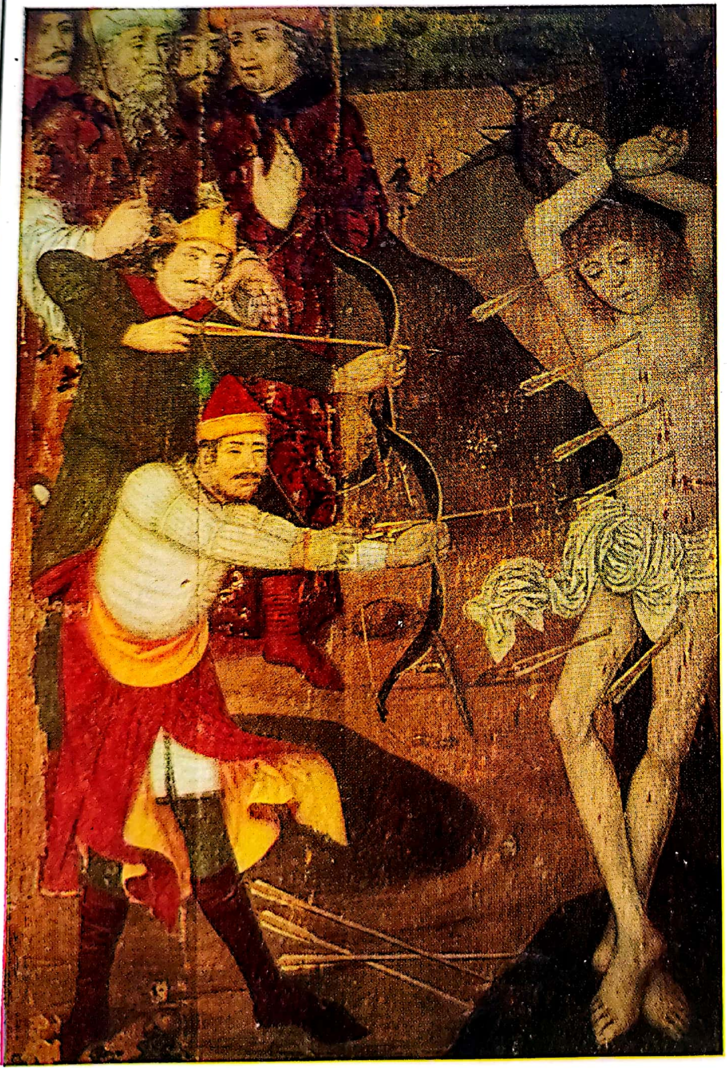
Pictor sibian (sec. XV): Sf. Sebastian (detaliu)

Homor. Doamna Elena Rareș (detaliu din portretul votiv)

Scanned with OKEN Scanner

Țările noastre n-au avut numai un trecut de fapte mari și de fapte bune,
prin care s-a apărat viața lor și li s-a asigurat rînduiala, ci și un trecut de cărturărie și de artă.
Ar greși foarte mult un străin și ar face mare păcat unul dintre ai noștri,
cînd ar socoti că la o dată oarecare din veacul al XIX-lea am fost smulși din barbaria
sufletului, din întunecarea minții.
Astăzi ne găsim pe drumul mare al civilizației europene, unde sîntem chemați a ne arăta destoinicia;
altădată, în scris, ca și în meșteșugul clădirii, al zugrăvelii, al lucrării
metalelor scumpe, al cusăturilor de tot felul,
aveam poteci care nu erau și ale altora și pe care noi le deschisesem pentru folosul nostru...

N. IORGA



Scanned with OKEN Scanner